

TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

a cura di GIUSEPPE LUONGO

F. T. MARINETTI

SANSEPOLCRISTA - ACCADEMICO D'ITALIA

in collaborazione con: ASCHIERI - AZARI - BALLA - BOCCIONI - BUZZI - CALDERONE - CANGIULLO - CARLI - CERATI - CHITI - CORRA - DAQUANNO - DE ANGELIS - DEPERO - DESSY - FILLIA - FOLGORE - GINNA - GOVONI - IANNELLI - MASNATA - NANNETTI - PRATELLA - ROGNONI - SETTIMELLI - SOGGETTI - VASARI

IL TEATRO FUTURISTA

Sintetico (dinamico - alogico -
autonomo - simultaneo - visionico)

A s o r p r e s a

Aeroradiotelevisivo

Caffè Concerto

R a d i o f o n i c o

[senza critiche ma con Misurazioni]



EDITRICE CLET NAPOLI

EDITRICE CLET NAPOLI

VIA DELLA SAPIENZA, 8

RECENTI PUBBLICAZIONI:

C. ANTONA TRAVERSI

Intorno alle poesie e alle prose di Ugo Foscolo L. 5,—

MANTICA BARZINI

Il mistero del cuore L. 10,—

LIBERO BOVIO

I "miei", napoletani (Di Giacomo, Russo, Rocco,
Galdieri, Mastriani, Capurro, ecc.) ediz. rilegata L. 10,—

ONORATO FAVA

Al paese dei giocattoli (vol. illustrato per giovanetti) L. 7,—

CORRADO GOVONI

Il pane degli angeli (commedia in 5 atti) L. 5,—

GIUSEPPE LUONCO

Romanzi e novelle

Il Nòmade Romanzo 4 edizione 15 migliaia L. 10,—

Meandri di Vita novelle 7 migliaia " 5,—

Vèlia, donna d'amore Romanzo 3 ediz. 12 migliaia " 8,—

Donna, poema di carne! Romanzo 5 migliaia " 10,—

La Trilogia del rinnovato Amore:

1. Fiaccole accese Romanzo 3 edizione 14 migliaia " 10,—

2. L'ora sul quadrante Romanzo 5 migliaia " 6,—

3. Eola, alba sul mare Romanzo 5 migliaia " 6,—

Teatro:

Il Manto del Sole Commedia in 3 atti " 10,—

Il figlio di Casanova Commedia brillante in 3 atti " 5,—

L'Offerta Commedia moderna in 1 atto 2 edizione " 3,—

Il turno delle illusioni Grottesco in 3 atti " 5,—

Un serto all'amore Az. drammatica in 1 atto 2 edizione " 3,—

Critica e politica:

L'Etiopia, dalla vigilia di sangue alla conquista
dell'Impero (1896-1936) " 12,—

Un popolo senza poesia (l'inglese) 2 edizione " 5,—

Delenda Britannia! - 40° migliaia " 5,—

Poesia:

Il menestrello inquieto Poema tragico dugentesco " 7,—

Santo Francesco Poemetto (4 ediz. con xilografie originali) " 3,—

F. T. MARINETTI (Sansepolcrista - Accademico d'Italia)

Teatro Futurista L. 10,—

LORENZO RUGGI

Occhio di pollo Tragicommedia in 4 atti L. 5,—

F. T. MARINETTI

SANSEPOLCRISTA - ACCADEMICO D'ITALIA

in collaborazione con: ASCHIERI - AZARI - BALLA - BOCCIONI - BUZZI - CALDERONE - CANGIULLO - CARLI - CERATI - CHITI - CORRA - DAQUANNO - DE ANGELIS - DEPERO - DESSY - FILLIA - FOLGORE - GINNA - GOVONI - JANNELLI - MASNATA - NANNETTI - PRATELLA - ROGNONI - SETTIMELLI - SOGGETTI - VASARI

I L T E A T R O F U T U R I S T A

Sintetico (dinamico - alogico -
autonomo - simultaneo - visionico)

A s o r p r e s a

Aeroradiotelevisivo

Caffè Concerto

R a d i o f o n i c o

[senza critiche ma con Misurazioni]



EDITRICE CLET NAPOLI

ANS
ARCHIVIO DELLA GRAZIA
DI NUOVA SCRITTURA

Mar



K 3559880

D 3559866

Qmar

ANSf op. 6/17

Copyright by

Editrice CLET 1941 - XIX

ANSA
ARCHIVIO DELLA GRAFICA
FOTOCOPIATO

Il Teatro Futurista Sintetico

Tumultuosa serata al Teatro Argentina di Roma in difesa del primato teatrale italiano.

La sera del 22 gennaio 1941 XIX nel Teatro Argentina accompagnato e coadiuvato energicamente dai futuristi autori del tanto discusso Manifesto del Romanzo Sintetico pubblicato qualche tempo fa nel «Giornale d'Italia» Luigi Scivo e Pietro Bellanova e dal Fiduciario del Sindac. naz. Autori e Scrittori per gli Autori drammatici Luigi Bonelli ho creduto indispensabile e urgente come nelle ultime memorabili decisive e vittoriose battaglie futuriste teatrali prendere più volte la parola ad alta voce durante la rappresentazione di *Piccola Città* dell'americano Wilder per denunciare lo spudorato plagio delle invenzioni tecniche futuriste e per colpire una volta di più la stolta e ripugnante estereofilia snobistica del pubblico pronto ad applaudire pretese originalità straniere senza ricordarsi delle autentiche e generatrici originalità italiane

Infatti nel primo atto del suo lavoro l'americano Wilder ripete a sazietà (il che non è futurista) la trovata futurista che consiste nel simulare gesti bevande cibi animali e oggetti inesistenti

I futuristi vent'anni fa nel loro teatro sintetico dinamico alogico simultaneo a sorpresa creato da Marinetti Bruno Corra Francesco Cangiullo Umberto Boccioni Luciano Folgore Rodolfo De Angelis Settimelli Mario Carli Remo Chiti Ernesto Daquanno Mario Dessy Ballilla Pratella Paolo Buzzi Corrado Govoni Nannetti Arnaldo Ginna Balla Depero Fillia Jannelli Rognoni Vasari Masnata misero in scena ad esempio dei personaggi che in cima a scallette fingevano di sporgersi dalla finestra

Il teatro futurista aveva lo scopo di far lam-

peggiare con brevità di un minuto e scorcio di scenario quasi inesistente pensieri profondi e novità di azioni suggestive.

Invece con una lentezza minuziosa funebre e passatista l'americano Wilder prolunga ripete e annoia concludendo con un cimiteriale sermone protestante Poiché la critica salvo rare e lodevolissime eccezioni è afflitta anch'essa da un'estereofilia grave in questo momento finge d'ignorare ignora o dichiara a denti stretti che l'originalità tecnica di *Piccola Città* deriva da quelle dei futuristi italiani per anni applaudite nelle maggiori città del mondo (per esempio a New York *Vulcani* di Marinetti fu rappresentato per due anni di seguito nel più importante teatro popolare di quella città) ho deciso di provocare brutalmente una discussione in proposito preferendo la compagnia Elsa Merlini

1) perchè ammiro l'ingegno di questa bravissima attrice quello del bravissimo Cialente e della loro eccellente compagnia e mi rammarico di vederlo a servizio di un mediocre polpettone straniero di rancida filosofia senza poesia e colmo di luoghi comuni

2) perchè *Piccola Città* è il lavoro meno scadente di Wilder rappresentato in Italia

Sapevo — provocando il parapiglia scatenatosi la sera del 22 fra i pochi energumeni dell'estereofilia e della necrofilia letteraria e i molti difensori del genio creatore italiano solare ottimista — di attirarmi le proteste della signorina Merlini alla quale ho dato ad alta voce il consiglio di rappresentare con uguale amore e perizia commedie di autori italiani

Essa mi domandò perchè non avevo provocato simile «piazzata» al Quirino dove la Compagnia dell'Accademia diretta da Corrado Pavolini ha rappresentato altri lavori di Wilder

Ho risposto assicurando la signorina Merlini

che se sarà necessario i futuristi interverranno — anche in maggior numero sempre da aeropoeti cioè disinteressatamente — di fronte alla Compagnia dell'Accademia.

Si dirà che avrei potuto protestare anche quando *Piccola Città* fu presentata al Teatro delle Arti dalla Compagnia diretta da A. G. Bragaglia. Non lo feci perchè questo teatro è tipicamente sperimentale e tendenzialmente futurista quindi l'unico adatto a sperimentare.

La lezione data da noi servirà ai passatisti di tutte le sfumature. Essa ha voluto rivendere l'importanza inventiva del teatro sintetico futurista unica e decisiva rivoluzione del teatro di questo secolo e l'assoluto primato inventivo italiano nella letteratura mondiale

F. T. MARINETTI
Sansepolcrista
Accademico d'Italia

Manifesto del Gennaio 1915

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi Futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio di una vittoria che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta.

Perchè l'Italia impari a decidersi fulmineamente, a lanciarsi, a sostenere ogni sforzo e ogni possibile sventura non occorrono libri e riviste. Questi interessano e occupano una minoranza; sono più o meno tediosi, ingombranti e rallentanti, non possono che far raffreddare l'entusiasmo, troncar lo slancio e avvelenare di dubbi un popolo che si batte. La guerra, futurismo intensificato, c'impone di MARCIARE NON MARCIARE nelle biblioteche e nelle sale di lettura. NOI CREDIAMO DUNQUE CHE NON SI POSSA OGGI INFLUENZARE GUERRESCAMENTE L'ANIMA ITALIANA, SE NON MEDIANTE IL TEATRO. Infatti il 90% degli italiani va a teatro, mentre soltanto il 10% legge i libri e le riviste. È necessario però un TEATRO FUTURISTA, cioè, assolutamente op-

posto al teatro passatista che prolunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnolenti d'Italia.

Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici passatisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poichè è tutto prolisso, analitico, pedantesco, psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, amuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra.

Noi creiamo un Teatro futurista:

Sintetico

cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli.

Gli scrittori che vollero rinnovare il teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel, Bernard Shaw), non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento ributtante d'un crocchio di sfaccendati che sorvegliano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo che scoppia, finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena; bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà di luoghi (fonte di stupore e di dinamismo) insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera. Cosicché questo teatro è tutto statico.

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col *Cinematografo*.

Atecnico

Il teatro passatista è la forma letteraria che più costringe la genialità dell'autore a deformarsi e a diminuirsi. In esso, molto più che nella lirica e nel romanzo, imperano le *esigenze della tecnica*: 1. scartare ogni concezione che non rientri nei gusti del pubblico; 2. trovata una concezione teatrale (esprimibile in poche pagine), diluirla e diluirla in due, tre, quattro atti; 3. mettere intorno al personaggio che ci interessa molta gente che non c'entra affatto: macchiette, tipi bizzarri e altri rompiscatole; 4. fare in modo che la durata di ogni atto oscilli tra la mezz'ora e i tre quarti d'ora; 5. costruire gli atti preoccupandosi di: a) cominciare con sette-otto pagine assolutamente inutili; b) introdurre un decimo della concezione nel primo atto, cinque decimi nel secondo, quattro decimi nel terzo atto; c) architettare gli atti in maniera ascendente, cosicchè l'atto non sia che una preparazione del finale; d) fare senza riguardo un primo atto *noiosetto*, purchè il secondo sia *divertente* ed il terzo *divorante*; 6. appoggiare invariabilmente ogni battuta *essenziale* a un centinaio o più di battute insignificanti di *preparazione*; 7. non consacrare mai meno di una pagina a spiegare con esattezza una entrata o una uscita; 8. applicare sistematicamente la *regola di una superficiale varietà* all'intero lavoro, agli atti, alle scene, alle battute, cioè per es.: fare un atto di giorno, uno di sera e uno nel cuor della notte; fare un atto patetico, uno angoscioso e uno sublime; quando si è costretti a prolungare un colloquio a due, fare accadere qualche cosa che lo interrompa; un vaso che cade, una mandolinata che passa... Oppure far muovere costantemente le due persone, da sedute in piedi, da destra a sinistra, e intanto variare il dialogo in modo che sembri ad ogni istante che qualche bomba debba scoppiare fuori (per es.: il marito tradito che strappa alla moglie la prova) senza che in realtà scoppi mai niente sino alla fine dell'atto; 9. preoccuparsi enormemente della *verosimiglianza dell'intreccio*; 10. fare in modo che il pubblico debba sempre capire con la massima completezza il come e il perchè di ogni azione scenica e soprattutto sapere all'ultimo atto come vanno a finire i protagonisti.

Col nostro movimento sintetista nel teatro, noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai Greci ad oggi, invece di semplificarsi, è dive-

nuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice. DUNQUE:

1. È STUPIDO SCRIVERE CENTO PAGINE DOVE NE BASTEREBBE UNA, solo perchè il pubblico per abitudine e per infantile istintivismo, vuol vedere il carattere di un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente per ammirarne il valore d'arte, mentre non vuole ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti.

2. È STUPIDO non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da *azioni infinitamente più impacciate, più regolate e più prevedibili* di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è in massima parte *antiteatrale* e offre anche in questa sua parte *innumerevoli possibilità sceniche*. TUTTO È TEATRALE QUANDO HA VALORE.

3. È STUPIDO soddisfare la primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico.

4. È STUPIDO curarsi della verosimiglianza (assurdità, questa, poichè valore e genialità non coincidono affatto con essa).

5. È STUPIDO voler spiegar con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perchè la realtà ci vibra attorno assalendoci con *raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati*. Per es.: è stupido rappresentare nella scena una contesa tra due persone *sempre* con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei *pezzi di disputa* a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere *per un momento* in tramvai in un caffè, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci.

6. È STUPIDO sottostare alle imposizioni del *crescendo*, della *preparazione* e del *massimo effetto alla fine*.

7. È STUPIDO lasciare imporre alla propria genialità il peso di una tecnica *che tutti* (anche gl'imbecilli) *possono acquistare a furia di studio, di pratica e di pazienza*.

8. È STUPIDO RINUNZIARE AL DINAMICO SALTO NEL VUOTO DELLA CREAZIONE TOTALE FUORI DA TUTTI I CAMPI ESPLORATI.

Dinamico, Simultaneo

cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi), e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli).

Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato. LA MAGGIOR PARTE DEI NOSTRI LAVORI SONO STATI SCRITTI IN TEATRO. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni: la circolare sensazione magnetica filtrante dal teatro vuoto dorato in una mattinata di prova a cervello stanco, l'intonazione di un attore che ci suggerisce la possibilità di costruirvi sopra un paradossale aggregato di pensiero, un movimento di scenari che ci dà lo spunto per una sinfonia di luci, la carnosità di un'attrice che genera nella nostra sensibilità concezioni piene di geniali scorci pittorici.

Scorrazzavamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva «ELETTRICITÀ» e altre sintesi futuriste (ieri vive e oggi da noi superate e condannate) a pubblici che erano rivoluzioni imprigionate nelle sale. Dal *Politeama Garibaldi* di Palermo, al *Dal Verme* di Milano, i teatri italiani spianavano le rughe al massaggio furibondo della folla e ridevano con sussulti di terremoto. Fraternizzavamo con gli attori. Poi, nelle notti insonni di viaggio, discutevamo frustando reciprocamente le nostre genialità al ritmo dei trafori e delle stazioni. Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare, ma tien conto di un pettegolezzo di comici, si addormenta ad una battuta di Ibsen, ma si entusiasma pei riflessi rossi o verdi delle poltrone. Noi OTTENIAMO UN DINAMISMO ASSOLUTO MEDIANTE LA COMPENETRAZIONE DI AMBIENTI E DI TEMPI DIVERSI. Es.: mentre in un dramma come *Più che l'amore*, i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscaggiere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con un'assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel 1° atto della *Figlia di Jorio*, i fatti si

muovono in un'unica scena senza balzi di spazio e di tempo, nella sintesi futurista *Simultaneità* vi sono due ambienti che si compenetrano e molti tempi diversi messi in azione simultaneamente.

Autonomo, Alogico, Irreale

La sintesi teatrale futurista non sarà sottomessa alla logica, non conterrà nulla di fotografico, sarà *autonoma*, non simiglierà che a sè stessa, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio. Anzitutto, come per il pittore e per il musicista esiste, sparpagliata nel mondo esteriore, una vita più ristretta ma più intensa, costituita da colori, forme, suoni e rumori, così PER L'UOMO DOTATO DI SENSIBILITÀ TEATRALE ESISTE UNA REALTÀ SPECIALIZZATA LA QUALE ASSALTA I NERVI CON VIOLENZA: essa è costituita da ciò che si chiama IL MONDO TEATRALE.

IL TEATRO FUTURISTA NASCE DALLE DUE VITALISSIME CORRENTI della sensibilità futurista, precisate nei due manifesti: *IL TEATRO DI VARIETÀ E PESI, MISURE E PREZZI DEL GENIO ARTISTICO*, che sono: 1) LA NOSTRA FRENETICA PASSIONE PER LA VITA ATTUALE, VELOCE, FRAMMENTARIA, ELEGANTE, COMPLICATA, CINICA, MUSCOLOSA, SFUGGEVOLE, FUTURISTA; 2) LA NOSTRA MODERNISSIMA CONCEZIONE CEREBRALE DELL'ARTE SECONDO LA QUALE NESSUNA LOGICA, NESSUNA TRADIZIONE, NESSUNA ESTETICA, NESSUNA TECNICA, NESSUNA OPPORTUNITÀ È IMPONIBILE ALLA GENIALITÀ DELL'ARTISTA CHE DEVE SOLO PREOCCUPARSI DI CREARE DELLE ESPRESSIONI SINTETICHE DI ENERGIA CEREBRALE LE QUALI ABBIANO VALORE ASSOLUTO DI NOVITÀ

IL TEATRO FUTURISTA saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un LABIRINTO DI SENSAZIONI IMPRONTATE ALLA PIÙ ESASPERATA ORIGINALITÀ E COMBinate IN MODI IMPREVEDIBILI.

IL TEATRO FUTURISTA sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari.

CONCLUSIONI:

1) ABOLIRE TOTALMENTE LA TECNICA

SOTTO CUI MUORE IL TEATRO PASSATISTA;

2) PORRE SULLA SCENA TUTTE LE SCOPERTE (PER QUANTO INVEROSIMILI, BIZZARRE E ANTITEATRALI) CHE LA NOSTRA GENIALITÀ VA FACENDO NEL SUBCOSCIENTE, NELLE FORZE MAL DEFINITE, NELL'ASTRAZIONE PURA, NEL CEREBRALISMO PURO, NELLA FANTASIA PURA, NEL PRIMATO E NELLA FISICOFILLIA. (Es.: *Vengono*, prima dramma d'oggetti di F. T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo).

3) SINFONIZZARE LA SENSIBILITÀ DEL PUBBLICO ESPLORANDONE, RISVEGLIANDONE, CON OGNI MEZZO, LE PROPAGGINI PIÙ PIGRE: ELIMINARE IL PRECONCETTO DELLA RIBALTA LANCIANDO DELLE RETI DI SENSAZIONI TRA PALCOSCENICO E PUBBLICO; L'AZIONE SCENICA INVADERA PLATEA E SPETTATORI;

4) FRATERNIZZARE CALOROSAMENTE COI COMICI, I QUALI SONO TRA I POCHI PENSATORI CHE RIFUGGANO DA OGNI DEFORMANTE SFORZO CULTURALE;

5) ABOLIRE LA FARSA, IL VAUDEVILLE, LA POCHADE, LA COMMEDIA, IL DRAMMA E LA TRAGEDIA, PER CREARE AL LORO POSTO LE NUMEROSE FORME DEL TEATRO FUTURISTA, COME: LE BATTUTE IN LIBERTÀ, LA SIMULTANEITÀ, LA COMPENETRAZIONE, IL POEMETTO ANIMATO, LA SENSAZIONE SCENEGGIATA, L'ILARITÀ DIALOGATA, L'ATTO NEGATIVO, LA BATTUTA RIECHEGGIATA, LA DISCUSSIONE EXTRALOGICA, LA DEFORMAZIONE SINTETICA, LO SPIRAGLIO SCIENTIFICO, LA COINCIDENZA, LA VETRINA...

6) CREARE TRA NOI E LA FOLLA, MEDIANTE UN CONTATTO CONTINUATO, UNA CORRENTE DI CONFIDENZA SENZA RISPETTO, COSÌ DA TRASFONDERE NEI NOSTRI PUBBLICI LA VIVACITÀ DINAMICA DI UNA NUOVA TEATRALITÀ FUTURISTA.

Ecco le prime nostre parole sul teatro. Le nostre prime 11 sintesi teatrali (di Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Prati, Paolo Buzzi) sono state imposte vittoriosamente da Ettore Berti e dalla sua compagnia ai pubblici affollatissimi di Ancona, Bologna, Padova, Venezia, Verona, Bergamo, Genova (con replica), Savona, Sanremo. Presto a-

vremo in Milano il grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettromeccaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre più libere concezioni.

MILANO, 11 Gennaio 1915.

» 18 Febbraio 1915.

BRUNO CORRA
F. T. MARINETTI
EMILIO SETTIMELLI

Il Teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il Teatro tattile.

Tutto l'attuale teatro giovane italiano, che ha giustamente scoperto via il teatro verista e il teatro d'annunziano, sarebbe un teatro futurista se non fosse ingombro di psicologismo e di filosofismo. Questo giovane teatro italiano non avrebbe mai osato le audaci compenetrazioni di reale e irreale, di serio e grottesco, le sue simultaneità di realtà e visione, le sue scene di oggetti inanimati, se il nostro Teatro Sintetico futurista non avesse imposto tutto ciò alle folle italiane.

Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello, applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai futuristi.

Questa precedenza d'invenzione nel teatro, nell'operetta e nel *music-hall* fu constatata dalla critica parigina, inglese, berlinese, americana, e recentemente in un articolo di fondo del quotidiano *Comoedia* di Parigi, in cui Gustave Fréjaville scrisse: «F. T. Marinetti, parlando sulla montagna, ha fatto sentire dieci anni fa tante verità che oggi si impongono con la forza dell'evidenza».

Il Teatro Sintetico futurista a sorpresa è stato imposto vittoriosamente in Italia dalla Compagnia del futurista Rodolfo De Angelis e dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiati, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista «Art et Action»; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Questo teatro futurista rappresentato e pubblicato in tutte le lingue, commentato da innumerevoli giornali, ha influenzato tutti gli attori drammatici e tutti gli ambienti teatrali.

Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lun-

gaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostrò come il pubblico accettò con entusiasmo il futurismo. D'altra parte si deve al futurismo italiano e ai futuristi Balla, Prampolini, Depero la rivoluzione scenografica del teatro. Lo constata Luigi Chiarelli:

«Gli scenografi russi derivano quasi tutti dai nostri futuristi, chè in Russia il verbo Marinetti è sempre in grande onore; e l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditissimi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia, il quale da parecchi anni, sebbene sprovvisto di mezzi adeguati, lavora in Italia al rinnovamento della messa in scena. Anche le derivazioni del Teatro del Colore del rimpianto Ricciardi sono, in Russia, sensibili. Il Tairoff, del teatro Kamerny, valendosi di messe in scena di Alessandra Exter, tenta di dar voga al teatralismo, seguendo anch'egli però i manifesti dei futuristi italiani: le sue scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epilettico* di Bragaglia e Marinetti».

Le nostre idee assolutamente opposte a quelle imperanti sui palcoscenici d'Italia e dell'estero ci spinsero alla distruzione di tutti i canoni e di tutti i divieti per giungere a un teatro libero e finalmente aperto a tutte le nuove libertà spirituali.

Dovunque si lavorava a perfezionamenti scenici, ma nulla si era tentato per rinnovare i mezzi drammatici per occupare travolgere esaltare divertire.

Il Futurismo padre della poesia e delle arti moderne rivoluzionò il Teatro imponendovi la sintesi-brevità il dinamismo instancabile e giocondo e specialmente la grande e persuasiva simultaneità di tempo-spazio concreto-astratto lontano-vicino ricordato-vissuto.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* rinnovato motivi drammatici, creando le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti, le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine di idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche,

personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazione di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico* che si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti, idee, contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana. Per noi elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli — come molti altri capolavori — aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto da una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano, già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò in omaggio al proprio orgoglio creatore pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro Sintetico Futurista*, la pietra della trovata che l'autore lancia dev'essere tale da: 1° Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno. 2° Suggestire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi. 3° Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perchè ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Ora credo urgente combattere nel teatro lo psicologismo nelle sue diverse forme:

1° Psicologismo scientifico-documentario pas-satista.

2° Psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, effeminato, ambiguo (Proust).

3° Psicologismo italiano che camuffa di futurismo le sue analisi massicce, avvocatesche, pesanti, funerarie, moraliste, professorali, pedanti, con relativi decrepiti amletismi: «Essere o non essere; vivere, sognare» e dialoghi filosofici senza sintesi plastica nè movimento.

Questi psicologismi sono tutti e tre ugualmente analitici, lunghi, opachi, senza lirismo, monotoni, tediosi, deprimenti, e anti-italiani, cioè contrari alle belle qualità liriche spiritose esplosive improvvisatrici alate coloratissime della nostra razza.

Perciò abbiamo creato due nuove forme di teatro (rappresentate nel giro del Nuovo Teatro Futurista in diciotto città italiane):

1° La sintesi astratta alogica di elementi puri che presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento. La sintesi astratta è una combinazione alogica e sorprendente di blocchi di sensazioni tipiche.

2° La sintesi tattile muscolare sportiva meccanica senza psicologia.

Come dichiararono i creatori dell'astrattismo nordico Mondrian e Kandisky l'astrattismo nell'arte è stato ideato dai primi futuristi italiani.

Circa la simultaneità teatrale Ettore Romagnoli è ugualmente esplicito:

«Con un brusco urto il Futurismo ha spezzato tutto un mondo artistico che andava dignitosamente imputridendo, e lo ha ridotto in frantumi, in polvere cosmica. Adesso rotea come una nebulosa incandescente, e aspetta il creatore che la plasmì in nuove forme definite.

Dico aspetta. Ma uno di questi creatori (c'è materia per tanti) è già apparso. È Luigi Pirandello. Ad analizzare i suoi lavori, ci si trova appunto la «messa in opera» di taluni principi futuristi. Per esempio la simultaneità: trovata veramente geniale, del Marinetti, che ha il torto di non sfruttare, di non condurre sino alle ultime conseguenze le sue invenzioni ma gli ingegni sono quello che sono, ed è inutile volerli deviare dalle loro strade fatali.

Specialmente visibile fu l'influsso futurista in «Ciascuno a suo modo» antipsicologico (almeno nelle intenzioni) e funambolico. Il successo fu immenso. Anche perchè della pseudo-psicologia il pubblico ne ha fin sopra gli occhi».

S I M U L T A N E I T À

Sala. — La parete di destra è interamente occupata da una grande libreria. — Un po' a sinistra una grande tavola. — Lungo la parete di sinistra, mobili modesti e una porta. — Nella parete di fondo, una finestra da cui si vede che fuori nevica, e un'altra porta, che s'apre sulla scala.

Intorno alla tavola, sotto una lampada con paralume, dalla luce tenue e verdognola, sta seduta la famiglia d'un impiegato: LA MADRE cuce, IL PADRE legge il giornale, IL FIGLIO SEDICENNE fa i compiti di scuola, IL FIGLIO DI 10 ANNI fa anch'esso i compiti di scuola, LA FIGLIA QUINDICENNE, cuce.

Davanti alla libreria, a breve distanza da questa, una toletta ricchissima, illuminatissima, con specchio e candelabri, carica di tutte le bottiglie, di tutti i vasetti e di tutti gli arnesi di cui si serve una donna elegantissima. Una protezione intensissima di luce elettrica avvolge questa toletta; alla quale sta seduta una giovane mondana, molto bella, bionda, dalla lussuosa vestaglia. Ella ha finito di acconciarsi i capelli, ed è intenta a darsi gli ultimi tocchi al viso, alle braccia, alle mani, attentamente aiutata da una cameriera irreprensibile che le sta ritta accanto.

La famiglia non vede questa scena.

LA MADRE (al Padre). Vuoi verificare i conti?

IL PADRE. — Li guarderò dopo.
(Si rimette a leggere).

(Silenzio. — Tutti, con naturalezza, attendono alle loro occupazioni. La Mondana, a parte, continua ad abbigliarsi, invisibile alla famiglia.

La cameriera, come se avesse udito squillare il campanello, va alla porta del fondo, apre, introduce un fattorino, che si avvicina alla Mondana e le presenta un mazzo di fiori e un biglietto. La Mondana fiuta i fiori, li depone sulla toletta, legge il biglietto. — Il fattorino esce salutando rispettosamente.

IL SEDICENNE (interrompendo il suo lavoro e guardando la finestra). — Nevica ancora... Che silenzio!

IL PADRE. — Questa casa è veramente troppo isolata. L'anno prossimo cambieremo...

(La cameriera della Mondana va ancora alla porta del fondo, come se avesse udito ancora il campanello, e introduce una giovane modi-

sta, che avvicinatasi alla Mondana finge di trarre dal suo scatolone vuoto un magnifico cappello. La Mondana finge di provarselo allo specchio, si stizzisce perchè non le piace e lo mette da parte. Poi dà una mancia alla ragazza e la licenzia con un cenno. La ragazza esce salutandolo.

Ad un tratto la Madre, dopo aver cercato sulla tavola si alza ed esce dalla porta di sinistra, come per andare a prendere un oggetto che le manca.

Il Padre si alza, va alla finestra e rimane ritto a guardare dai vetri.

A poco a poco, i tre ragazzi si addormentano sulla tavola.

La Mondana lascia la toletta, si avvicina lentamente, a passi cauti, alla tavola, prende i conti, i compiti, i lavori donneschi, e getta ogni cosa sotto la tavola con noncuranza).

LA MONDANA. — Dormite!

(E ritorna lentamente alla toletta riprendendo a pulirsi le unghie).

F. T. MARINETTI

«In SIMULTANEITÀ ho messo in scena la compenetrazione simultanea della vita di una famiglia borghese con quella di una mondana. La mondana che non è qui un simbolo, ma una sintesi di sensazioni di lusso, di disordine, di avventura e di sperpero, vive allo stato di tormento desiderio o rimpianto, nei nervi di tutte le persone sedute intorno alla pacifica tavola familiare.

SIMULTANEITÀ è una sintesi teatrale assolutamente autonoma, poichè non assomiglia nè alla vita borghese, nè alla vita della mondana, ma a sè stessa. SIMULTANEITÀ è inoltre una sintesi teatrale assolutamente dinamica. Infatti, mentre in un dramma come *Più che l'amore*, i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscazziere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con una assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel 1° atto della *Figlia di Jorio*, i fatti si muovono sulla scena, ma con realismo troppo esteriore, nella mia sintesi *Simultaneità* io ottengo un dinamismo assoluto di tempo e di spazio, con la compenetrazione simultanea di 2 ambienti e di molti tempi diversi ».

V E N G O N O dramma d'oggetti

Sala signorile. — Sera. — Grande lampadario acceso. — Porta-finestra, aperta (in fondo a sinistra), che dà su un giardino. — A sinistra, lungo la parete ma staccata da questa, grande tavola rettangolare con tappeto. — Lungo la parete di destra (nella quale si apre una porta), una grandissima e alta poltrona, ai lati della quale sono allineate otto sedie, quattro a destra e quattro a sinistra (della poltrona).

Entrano dalla porta di sinistra un MAGGIORDOMO e due servi in marsina.

IL MAGGIORDOMO. — Vengono. Preparate. (esce).

I servi, con grande fretta, dispongono le otto sedie a ferro di cavallo ai lati della poltrona, che rimane al posto di prima, come la tavola. Quando hanno finito, vanno a guardare alla porta, voltando le spalle al pubblico. Lungo momento d'attesa. Il Maggiordomo rientra, ansante.

IL MAGGIORDOMO. — Contrordine. Sono stanchissimi...

Molti cuscini, molti sgabelli... (esce).

I servi escono dalla porta di destra e rientrano carichi di cuscini e sgabelli. — Poi, prendono la poltrona, la mettono in mezzo alla sala, e dispongono le sedie (quattro da ciascun lato) colle spalliere rivolte alla poltrona. Indi, su ogni sedia, e sulla poltrona, mettono cuscini e, davanti a ogni sedia, sgabelli, come pure davanti alla poltrona.

I servi vanno di nuovo a guardare dalla porta-finestra. Lungo momento d'attesa.

IL MAGGIORDOMO (rientra dal giardino trafilato). —

Contrordine. Hanno fame. Apparecchiate! (esce).

I servi trasportano la tavola in mezzo alla sala, dispongono intorno ad essa la poltrona (a capotavola) e le sedie; indi, rapidamente, uscendo e rientrando dalla porta di destra, apparecchiavano la tavola. A un posto, un vaso di fiori; a un altro, molto pane; a un altro otto bottiglie di vino. Agli altri posti, solo la posata. — Una sedia deve essere appoggiata alla tavola, colle gambe posteriori alzate, come si usa nei ristoranti per indicare che un posto è riservato. — Quando hanno finito, i servi vanno di nuovo a guardar fuori. — Lungo momento di attesa.

IL MAGGIORDOMO (*rientra correndo*). — Briccatirakamèkamè! (*esce*).

Immediatamente i servi rimettono la tavola (che rimane apparecchiata) al posto che occupava all'alzarsi del sipario. Poi mettono la poltrona davanti alla porta-finestra, di sbieco, e dietro alla poltrona dispongono le otto sedie in fila indiana e in diagonale attraverso la scena. — Fatto ciò, spengono il lampadario. La scena rimane pallidamente rischiarata dal chiarore lunare che viene dalla porta-finestra.

I servi, accoccolati in un angolo, aspettano tremanti, con angoscia evidente, che le sedie escano dalla sala.

F. T. MARINETTI

« In VENGONO, ho voluto creare una sintesi d'oggetti animati. Tutte le persone sensibili ed imaginative hanno certo osservato molte volte gli atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove vissero poco tempo prima esseri umani.

Sono partito da questa osservazione per creare la mia sintesi.

Le otto sedie e la grande poltrona, nei diversi mutamenti delle loro posizioni successivamente preparate per ricevere gli attesi, acquistano a poco a poco una strana vita fantastica. E alla fine lo spettatore, aiutato dal lento allungarsi delle ombre verso la porta, deve sentire che le sedie vivono veramente e si muovono da sole per uscire ».



L E B A S I

Il sipario, orlato di nero, deve alzarsi press'a poco all'altezza dei ginocchi di un uomo. Il pubblico vede soltanto le gambe in azione.

Gli attori devono cercare di dare la massima espressione agli atteggiamenti ai movimenti delle loro estremità inferiori.

1.

DUE POLTRONE

una di fronte all'altra

GIOVANOTTO

SIGNORA

LUI. — Tutto, tutto, per un vostro bacio!...

LEI. — No!... Non mi parlate così!...

2.

UOMO CHE CAMMINA AVANTI E INDIETRO
Meditiamo...

3.

SCRIVANIA

UOMO SEDUTO CHE AGITA NERVOSAMENTE IL PIEDE DESTRO

Debbo trovare... Imbrogliare, senza lasciarmi imbrogliare!

3 bis

UOMO CHE CAMMINA LENTAMENTE CON
PIEDI GOTTOSI

UOMO CHE CAMMINA RAPIDO

IL RAPIDO. — Presto! vile passatista!

IL LENTO. — Uh! che furia! Non c'è bisogno di correre! Chi va piano va sano...

4.

DIVANO

3 SIGNORE

UNA. — Quale preferisci?

UN'ALTRA. — Tutti e tre.

DIVANO

3 UFFICIALI

UNO. — Quale preferisci?

UN ALTRO. — La seconda.

(La seconda deve essere quella delle tre signore che mostra di più le gambe).

5.

TAVOLA

PADRE

GIOVANE

SIGNORINA

IL PADRE. — Quando avrai la laurea, sposerai tua cugina.

6.

MACCHINA DA CUCIRE A PEDALE

RAGAZZA CHE LAVORA

LA RAGAZZA. — Domenica lo vedrò!

7.

UOMO CHE SCAPPA CALCIO CHE L'INSEGUE

L'UOMO CHE DA' IL CALCIO. — Imbecilli!

F. T. MARINETTI



L'IMPROVVISATA

Un'anticamera. In fondo, due porte; una all'angolo sinistro, che dà sul corridoio, l'altra nel mezzo, che è quella della scala. - Nella parete di destra, si apre una finestra, appoggiato alla stessa parete, un gran divano. - Lungo la parete di sinistra, un attaccapanni e sedie - In mezzo, una tavola. - L'anticamera è buia. - Entrano dalla porta della scala IL MARITO e SETTE AMICI, tutti ubbriachi fradici. (marsina o

giacca da sera). - Il Marito annaspa comicamente lungo i muri, cercando l'interruttore della luce elettrica. Due o tre altri ubbriachi lo imitano. Infine s'accende la lampada che pende dal soffitto al disopra della tavola.

IL MARITO. — Zitti! (Sta in ascolto). Mia moglie dorme... La sua camera è molto lontana... Non ha sentito nulla... Che bella improvvisata!... Vado a svegliarla!

TUTTI GLI ALTRI. — No, no...

UNO. — Sì! Anzi... Buona idea!

UN ALTRO. — No! Per carità!... E' una signora così seria...

UN ALTRO. — Ma ha dello spirito...

IL MARITO. — Capià subito. Vedrete. Berremo tutti insieme... E' la mia festa, oggi, ed è naturale che mia moglie partecipi alla nostra gioia...

UN ALTRO (esce barcollando dalla porta che dà sul corridoio). — Conosco la casa... Vado a scovare una buona bottiglia! (Lo si sente inciampare. Rumori di vetri rotti nella stanza attigua).

LA MOGLIE (voce lontana). — Chi è?... Chi è?... (Entra, distinta, in vestaglia. Tutti tacciono. L'ubbiaco che era andato a cercare la bottiglia la segue, comicamente confuso).

UNO. — Buon giorno!

UN ALTRO. — Buona sera!

UN ALTRO. — Buona notte!

UN ALTRO. — Buon sonno!

UN ALTRO. — I miei ossequi!

UN ALTRO. — I miei omaggi!

UN ALTRO. — Mi permetta di baciarle la mano!

LA MOGLIE. — Grazie... Grazie... (seccata). Non vi aspettavo... (Al Marito, con rabbia). Potevi avvertirmi... (Agli altri). Scusatemi... In questa toletta...

ALCUNI. — Anzi! Anzi! Bellissima!

ALTRI. — Vi ammiriamo!

UNO. — Vi adoriamo!

(Uno l'abbraccia).

TUTTI. — Ohoh! Oooooh!... Ma che scandalo! Che maleducato!... Non si fa...

IL MARITO (comicamente). — Lo strangolerò! (Lo afferra buffonescamente per la gola, lo spinge sul divano).

TUTTI. — Sì! Sì! Bisogna strangolarlo! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

(Tutti ridono sgangheratamente incitando il Marito).

IL MARITO (ridendo, ma facendo la voce gros-

sa). — Traditore! Seduttore! Don Giovanni! Ah! ah! Hai paura che ti strozzi!

(Tutti lo sospingono, si siedono su di lui, che sta chino sull'altro ubbriaco. — Grandissima ilarità. La Moglie s'aggira inquieta per la stanza. A uno a uno, gli ubbriachi si staccano dal divano, sul quale il Marito continua a tenere l'altro sotto di sé).

IL MARITO. — Ouf Ouff! Mi soffocate! (Guarda, sollevandosi, l'amico che aveva sotto di sé e che non si muove più) Su! Alzati! In piedi! Che sbornia!... Bisogna slacciar gli il colletto!... Dio! E' morto!

GLI ALTRI. — No! no! è impossibile! — Sì è morto! — Che si fa? — Scappiamo? — No! Sì! — L'avevo detto! — Sono sciocchezze! — Siamo pazzi! — Lo sapevo, che finirebbe male!

(Silenzio).

UNO. — Bisogna portarlo fuori.

UN ALTRO. Sì, sì... (guardando dalla finestra) Non c'è nessuno. La via è deserta.

DUE (escono dalla porta della scala, portando il cadavere).

LA MOGLIE (piange, sul divano). (Gli altri guardano dalla finestra).

UNO. — A quest'ora passano di solito i lattivendoli...

UN ALTRO (guardando l'orologio). — Oggi sono in ritardo.

UN ALTRO. — Eccoli.

UN ALTRO. — Chi?

UN ALTRO. — Sono loro... Lo portano in mezzo alla strada!

UNO. — Che bell'idea! Lo depongono sul binario del tram... Ecco... Ecco.

(Tutti s'accalcano alla finestra, mentre si ode il rumore di un veicolo che s'avvicina).

UNO. — Non è il tram... Un carro...

UN ALTRO. — E' un carro funebre, vuoto...

UN ALTRO. — Benissimo!

UN ALTRO. — Gli passa sopra!

UN ALTRO. — L'ha schiacciato! Che sobbalzo!

UN ALTRO. — Il carro si ferma... Il cocchiere scende... Lo mettono sul carro...

UN ALTRO. — Com'è bene organizzato il servizio funebre!...

F. T. MARINETTI

C U R A D I L U C E

IL DOTTORE (a Volontà). — Ecco la camera di alta luce. Cura efficacissima. Il vostro corpo

erotico guarirà presto. (esce).

IL CORPO EROTICO DI VOLONTÀ' (steso sul letto). — Inondazione! Si salvi chi può! Soccorso! Afogo! Muoio di freddo!...

VOLONTÀ'. — Taci! Ah! finalmente sto meglio! Sono 6 anni che cammino incollato fianco a fianco con quest'animale. Mi conduce dove vuole. Mi tiene inchiodato sopra un odore in mezzo alla strada come un porco che non teme le automobili... Il mio corpo erotico è finalmente disteso orizzontale. Con lui, era impossibile correre contro vento. Bisogna rallentare il passo, poichè opponeva una troppa grande superficie al vento.

IL CORPO EROTICO. — Inondazione! Freddo! Gelo!...

VOLONTÀ'. — Macchè inondazione! Taci! Finirai collo svegliare tutta la casa, coi tuoi singhiozzi!... Era veramente faticoso... Io inclinato in avanti... Lui semivoltato all'indietro... Ho approfittato d'una sonnolenza, mentre attraversavamo una strada rumorosa, fra cinque tram che s'incrociavano con 20 globi elettrici. Con una scrollata di spalle, mi sono staccato... Taci!... Non ho più pietà di te... (Rumore di folla alla porta). Chi è?

VOCI DI DONNE. — Siamo noi!

VOLONTÀ'. — Chi, noi?

VOCI DI DONNE. — Aprite! Assassino! State commettendo un delitto!... Abbiamo udito dei singhiozzi spaventosi nel chiaro di luna!

VOLONTÀ'. — Macchè singhiozzi e che luna!... (Va ad aprire. Entrano rumorosamente 6 donne bellissime, in camicia). Quante donne! Perché avete abbandonati i vostri letti coniugali? Dove sono i vostri mariti, i vostri amanti?

UNA DONNA. — Continuano a dormire pesantemente, perchè noi li abbiamo dondolati come bambini in culla...

UN'ALTRA DONNA. — Io ho sbattuto il mio, come si sbatte l'insalata per asciugarla... Dorme più di prima...

LE 6 DONNE (Si avvicinano al Corpo erotico). — Come sei bello! Come sei bello!... Come sei bello!... (Il Corpo cessa di piangere, si erge con elastica eleganza sul letto).

UNA DONNA. — Vieni con noi nel chiaro di luna!

IL CORPO EROTICO. — Dov'è il mio corpo volitivo?... Non posso camminare senza di lui!

VOLONTÀ' (seduto a uno scrittoio, parla a una lampadina elettrica). — Pirupum pirupum pirupum.

LAMPADINA ELETTRICA. — Mamama mama ma ma grirooo grirooo grirooo grirooo...

VOLONTÀ. — Ho capito! (Spegne tutte le lampadine elettriche. Penombra bagnata di luce lunare che entra dalla finestra).

LE 6 DONNE. — Ah! si respira! (Parlando al Corpo erotico). Vieni. Ti portiamo noi. (Escono, portando come un morto il Corpo erotico, nella luce lunare).

VOLONTÀ. (Si avvanza nella sala quasi oscura. Gli splendono sul petto, in forma di rosa, tutte le lampadine elettriche accese).

F. T. MARINETTI

I N D E C I S I O N E

Sintesi tattile

Fondale Grigio.

IL VESTITO DI BIANCO, ritto, immobile.

Da destra, UN SERVO entra e depone su di un tavolino un fornello a spirito, acceso. (suono di tromba interno) Da sinistra, UN SERVO entra e depone su di un altro tavolino una scodella piena d'acqua. (suono di flauto interno).

IL VESTITO DI BIANCO si muove prima verso il fuoco del fornello, poi, indeciso, va verso la scodella. Rimane nel centro, immobile, dubbioso. Un minuto (un si tremolato di pianoforte). Estrae da una tasca un topo morto. Movimento di schifo. Butta via il topo. Estrae da un'altra tasca un'anguilla. Sembra finalmente deciso a far cuocere l'anguilla nella scodella piena di acqua. Ma si accorge di avere le mani viscide. Si butta l'anguilla sulla spalla, e si lava le mani nella scodella. Gesto di dispetto. Cenno verso le quinte. Entra UN SERVO, che prende la scodella ed esce, e poi rientra portando un'altra scodella con acqua pulita.

IL VESTITO DI BIANCO, soddisfatto, spegne il fornello. Si cerca nelle tasche i fiammiferi. Non li trova. Trova invece, in fondo in fondo, una mascella di scheletro. La estrae, e la mostra al pubblico, con uno sguardo ingenuo.

F. T. MARINETTI

I L C O N T R A T T O

Camera da letto. — Penombra. — S'intravede un letto bianco, sul quale agonizza il signor Paolo Dami.

L'AMICO (entra e si rivolge alla cameriera). — Paolo è moribondo... Non c'è speranza?

LA CAMERIERA. — Un barlume di speranza. Il proiettile ha attraversato il polmone.

L'AMICO. — Ma ditemi... Proprio per lei, s'è ucciso?

LA CAMERIERA. — Eh, no. Il signor Paolo si è ucciso per l'appartamento. Le spiegherò l'enigma. Ultimamente, egli pregò il padrone di casa d'aprirgli una finestra sulla strada. Per il gran corteo, sa... Quel cretino rifiutò. Tre giorni fa, il signor Paolo seppe per combinazione che il padrone di casa era in trattative con un nuovo inquilino. L'idea di perdere questo appartamento l'ha fatto impazzire dal dolore, e s'è tirata una rivolverata!

PAOLO DAMI (*parlando in sogno*). — Al fuoco Al fuoco! L'appartamento brucia! Chiamate i pompieri! (*Si assopisce*).

(*Entra il Medico, e, subito dopo, una Signora bionda, nerovestita, elegantissima, che s'avvicina al letto del morente, rivolta verso gli spettatori*).

L'AMICO (*al Medico*). — Non c'è proprio più nulla da fare?

IL MEDICO (*solennemente*). — Nulla! Vede... Il caso è gravissimo... Quando un signore entra in un appartamento il caso è grave, ma c'è sempre speranza di guarigione... Quando invece è l'appartamento che entra nel signore, il caso è veramente disperato!

(*In questo momento la Signora nerovestita passa dall'altra parte del letto, voltando le spalle agli spettatori. Sulla sua schiena si vede un cartello: SI AFFITTA.*

F. T. MARINETTI

LOTTA DI FONDALI

Scalpiccio interno. Urli di folla rivolta all'assalto.

Un minuto di silenzio.

Entra LO SPREZZANTE. Parla incomprensibilmente. Critica il fondale, gesticolando. Esce.

Entra IL PREPOTENTE. Con gesti e parole incomprensibili, ma più violenti, critica il fondale. Esce.

Entra IL DELICATO. Fa gesti confusi di orrore. Esce.

Entra IL PERSUADENTE. Fa gesti diplomatici che accompagnano il cambiamento del fondale.

FONDALE BLU MORBIDO

Quattro mandolini su una nota dolce, interna. Un minuto di silenzio.

Bisbiglio e risate represse, all'interno.

Una scala sul flauto, all'interno.

Una voce di donna amorosa, all'interno.

Un singhiozzo lacerantissimo, all'interno.

Tre colpi di grancassa invisibile.

La scena si spegne.

Nel buio, un forte russare d'uomo.

F. T. MARINETTI

LA GRANDE CURA Sintesi tattile

Fondale rosso.

Buio completo sulla scena e nella sala. Un rumore-vocio di rissa violenta viene dal fondo della scena.

UNA VOCE. — No! No! Non voglio! Non voglio entrare! (*implorando*) Per carità! Lasciatemi!

ALTRE VOCI FEROCI. — Devi! Devi entrare! Ti faremo entrare per forza!

ALTRA VOCE (*acutissima*). Ti fa-re-mo entrare, a schiaffi, calci! Sì! a calci!... Prendi!... (*massimo rumore-vocio*).

IL SENSIBILE (*precipitando in scena*). — Che pugnì. Il primo, sulla nuca, era quadrato! (*con voce lamentevole e voluttuosa*) Ne sento l'impronta nel cervello, che mi balla come un cornetto da dadi!... E quei tre calci? Il secondo mi ha spaccato l'osso sacro!...

(*Un proiettore potente investe a destra una parete obliqua irta di lame che scintillano sinistramente*).

Diooo! (*indietreggia terrorizzato, si volge istintivamente a sinistra, poichè il proiettore investe ora l'altro lato della scena, dove una meravigliosa donna seminuda gli tende le braccia, ritta davanti ad una parete, pure obliqua, di veluto carnicino imbottito, morbidissimo*) Diooo! Sono forse ebbro?... No! poichè non ho bevuto! Forse sono ubbriaco d'insulti ricevuti? Certo, non mi reggo sulle gambe!... Sono molli, molli, le mie gambe! Non ho più che le mani! Oscillo! Mi sembra di essere a bordo, sull'Atlantico in tempesta... o in treno, a 200 chilometri all'ora..., oppure preso alla schiena dai cuscini d'un'automobile pazza, su strada rotta.

UNA VOCE IN UN MEGAFONO (*dal fondo*). — Decidersi!... Decidersi!

IL SENSIBILE. — Decidersi?... Come?... Subito? Non posso!... Un minuto, per carità!

UNA SECONDA VOCE DIETRO LA PARETE (*urla col megafono*). — De-ci-der-si!...

IL SENSIBILE (*oscillando verso la destra, verso la sinistra e verso il fondo, sulle gambe elastiche, come un ubbriaco ritmico, o come un pendolo a rovescio*). — Che paura! Che paura! Quella donna è divina, ma è troppo dolce la sua carne! Certo morirò nel toccarla!... No! no! La sua mollezza mi strugge! Bisogna pur scegliere! Se rifiuto la donna, finisco sulle lame feroci!... (*poi, come per un'ispirazione, guarda la ribalta, dove lentamente appare una scaletta che si abbassa verso il pubblico. La prima fila delle poltrone è occupata da signore molto belle, scollate abbondantemente. Egli le guarda, le fiuta, quasi le sfiora con le mani, lentissimamente. Ha un sussulto, poi indietreggia sempre più presto, risalendo la scaletta. In quel momento una musica soave scaturisce dalla parete di velluto carnicino, investita dal proiettore, l'altra parete rimane buia. Il Sensibile si slancia fra le braccia della donna. Appena le due bocche sono unite, caccia un urlo laserantissimo*) Ah! Ah! Ah! (*poi si stacca dalla donna, e si getta sulle lame*) Preferisco! (*le abbraccia, emettendo un lungo spasimoso sospiro di diletta*) Ah Aaaah!... Meglio una morte in due minuti che un'agonia di tre anni!

F. T. MARINETTI

UN CHIARO DI LUNA

Compenetrazione alogica

Giardino — Una panchina

LUI. — Che bella notte! Sediamo qui...

LEI. — Com'è dolce l'aria!

LUI. — Siamo soli, noi due, in questo giardino immenso... non hai paura?

LEI. — No... No... Sono felice di essere qui sola con te!

UN SIGNORE GRASSO E PANCIUTO (*uscendo da un viale laterale, si avvicina ai due, si siede sulla panchina accanto a loro che non lo vedono, come se egli fosse un personaggio invisibile*). — Hum! Hum (*Guarda fissamente la ragazza, mentre essa parla*).

LEI. — Hai sentito il vento?

IL SIGNORE GRASSO E PANCIUTO — Hum! Hum! (*Guarda fissamente il giovanotto, mentre egli parla*).

LUI. — Non è il vento.

LEI. — Ma non c'è veramente nessuno, in questo giardino?

LUI. — C'è soltanto il custode, laggiù, nella sua casina. Dorme. Vieni qui, più vicino... Dammi la bocca... Così.

IL SIGNORE GRASSO E PANCIUTO — Hum! Hum!

(*Guarda l'orologio, al chiarore lunare, si alza passeggiando meditabondo davanti ai due, mentre si baciano, indi si siede di nuovo*).

LEI. — Che bella notte!

LUI. — Com'è dolce l'aria!...

IL SIGNORE GRASSO E PANCIUTO. — Hum! Hum!

LUI. — Perché tremi? Hai avuto paura?

LEI. — No. Baciarmi ancora!

IL SIGNORE GRASSO E PANCIUTO (*guarda ancora l'orologio al chiarore lunare, si alza, passa dietro alla panchina, sempre non visto, tocca lievemente la spalla, prima a Lei, poi a Lui, indi si allontana lento verso il fondo*).

LEI. — Che brivido!

LUI. — Fa un po' freddo....

LEI. — È tardi.

LUI. — Rientriamo. Vuoi?

(*Sipario*)

«In UN CHIARO DI LUNA, l'Uomo panciuto non è un simbolo, ma una sintesi alogica di molte sensazioni: paura della realtà futura, freddo e solitudine della notte, visione della vita 20 anni dopo, ecc.»

F. T. MARINETTI

IL TEATRINO DELL'AMORE

Dramma d'oggetti

Sala da pranzo. — In fondo, due porte, da una delle quali si vede una biblioteca. — Nella parete di sinistra, due porte, fra le quali è il Portavivande. — Nella parete di destra, una porta, la finestra, la Credenza. — In mezzo, la Tavola con sedie. — Luce moderata.

LA BAMBINA. — Mamma, lasciami stare con te ancora un pochino... Un quarto d'ora... Nel tuo letto. Vuoi?

LA MOGLIE. — No, no. È mezzanotte. Devi riposarti. Sai che non voglio vederti quegli occhioni cerchiati... Sei stanca... Va a letto... Su, sii buona. Va.

(*La bambina esce lentamente da una delle porte di sinistra. La Madre aspetta che il rumore dei suoi passi si sia spento in fondo alla casa, poi esce dalla porta di destra che dà nella sua camera, spegnendo la luce. — Silenzio.*

I Mobili scricchiolano misurando le loro forze sottovoce).

IL PORTAVIVANDE. — Cric. Pioverà fra tre quarti d'ora (Silenzio). Griiiiiil. Aprono il portone. (Silenzio). Cric cric. La pressione del servizio di argenteria è superiore alla mia coesione!

LA CREDENZA. — Crac crac. Al 3° piano la serva va a letto. (Silenzio). Sulla scala c'è un peso di 70 kg. (Silenzio). Crac.

IL MARITO (entra in veste da camera dall'altra porta di sinistra, con una piccola lampada a paralume, attraversa la sala, va alla biblioteca che si vede in fondo. — Tentenna davanti agli scaffali, sceglie un grosso libro, poi riattraversa lentamente la sala, portando il libro pesante. — Il libro gli sfugge. Tonfo sul pavimento. Silenzio. Raccoglie il libro, indi esce dalla porta da cui è venuto).

LA MOGLIE (entra dalla porta di destra, sta in ascolto, va in punta di piedi ad aprire la porta che dà sulla scala. Entra il Primo Venuto, giovanotto elegante, che porta un cartoccio voluminoso). Piano! Sssss... Piano!

IL PRIMO VENUTO (apre il cartoccio e ne trae un teatrino-giocattolo, che depone sulla tavola).

LA MOGLIE (sottovoce). Bello! bello! (con gioia e meraviglia infantile, battendo le mani senza rumore). Grazie... Vieni... (Lo conduce verso la porta di destra. Escono. La porta si richiude. Silenzio).

IL PORTAVIVANDE. — Cric .Piove... Piove...

LA CREDENZA. — Crac. La schiena del padrone aderisce a poco a poco alla spalliera della poltrona.

LA BAMBINA (entra in camicia dalla 1ª porta di sinistra, si avvicina alla tavola, tastonì nella penombra, sta in ascolto, poi va verso la porta di destra (camera della madre) e rimane immobile ad origliare).

LA CREDENZA. — Craac.

LA BAMBINA (ode un passo avvicinarsi dall'interno della camera di sua madre, e corre ad appiattarsi sotto la tavola. La porta di destra si apre).

LA MOGLIE (affacciandosi a quella porta, sta un momento in ascolto). — Niente. Dormono tutti... (Si ritira, richiudendo la porta).

LA BAMBINA (si sporge di sotto la tavola, sta lungamente in ascolto, poi reclina la testa, la posa sul braccio ripiegato sul tappeto, e s'addormenta). Dal momento in cui il teatrino fu deposto, un attore nascosto dietro la tavola mette in moto le marionette che sono su di esso.

IL PORTAVIVANDE. — Cric. Piove.

LA CREDENZA. — Craac. Mi dilato (Silenzio).

(Si riapre la porta di destra. Entra la Moglie, discinta seguita dal Primo Venuto. — Non vedono la bambina sotto la tavola. — La Moglie va alla Credenza, la apre, ne estrae una bottiglia di liquore e due bicchierini, che mette sulla tavola. Lui beve. — Si baciano. — Il Primo Venuto esce dalla porta della scala. — La Moglie scorge la bambina, la sveglia e le mostra il teatrino).

LA BAMBINA (stropicciandosi gli occhi). — Bello! Bello! (Pronuncia queste parole colla stessa intonazione di gioia e di meraviglia infantile con cui la Madre le ha pronunciate prima). (silenzio breve). Ho sognato.

(Prende il teatrino e si lascia ricondurre verso la 1ª porta di sinistra).

LA CREDENZA. — Craac craac! Questo teatrino è il vecchio teatrino che farà craaac sotto le igieniche bombe della prossima guerra!

(Sipario)

« Nel TEATRINO DELL'AMORE, ho voluto dare la vita non-umana degli oggetti. I personaggi più importanti sono il Teatrino di legno (le cui marionette recitano nel buio senza la presenza del burattinaio), il Portavivande, la Credenza che non sono umanizzati (come qualche volta furono umanizzate le cose nel teatro passatista) ma danno non umanamente la temperatura, le loro dilatazioni, i pesi che sopportano, le vibrazioni dei muri, ecc.

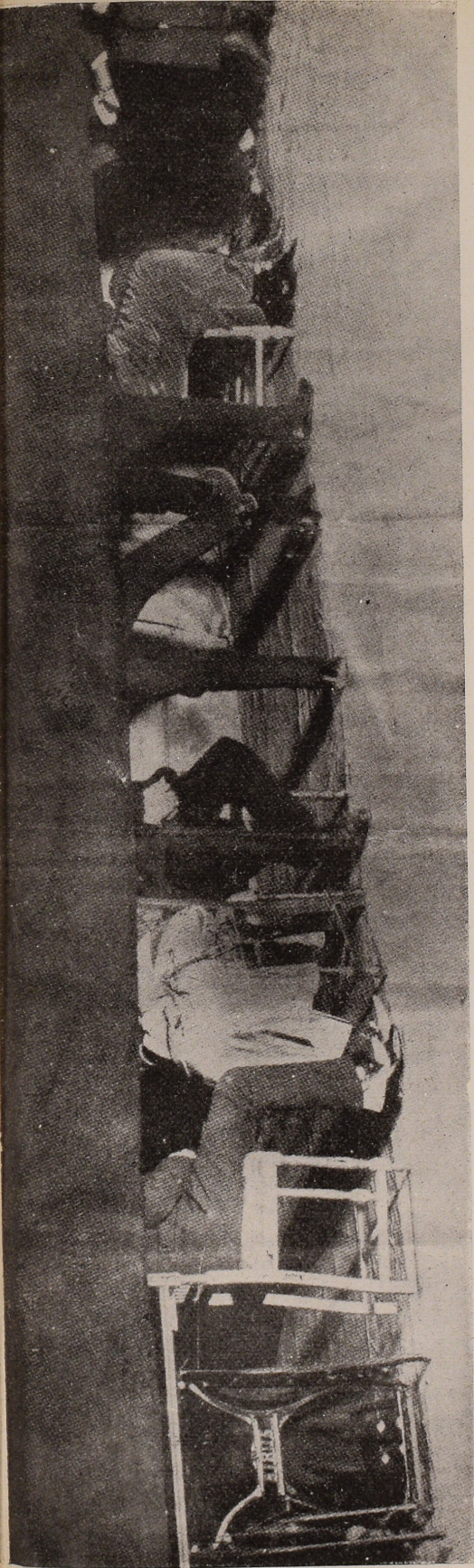
Questi tre personaggi vivono nei nervi della Bambina nervosa, mentre essa origlia alla porta della Madre.

Il Teatrino di legno è il simbolo della futilità, fugacità e teatralità della seduzione amorosa, e le sue marionette agiscono al buio, inspiegabilmente, come se fossero mosse dall'amore dei due personaggi che si abbracciano nella camera attigua. Deve risultare un significativo parallelismo fra la gioia illogica che la Madre manifesta al vedere il giocattolo, e la gioia reale che la Bambina prova quando la Madre glielo offre, conducendola a letto ».

F. T. MARINETTI

ANTINEUTRALITÀ Compenetrazione

(Salotto elegantissimo. — Molti ninnoli sui tavolini e sugli scaffalini da salotto. — Ritratti



« LE BASI »

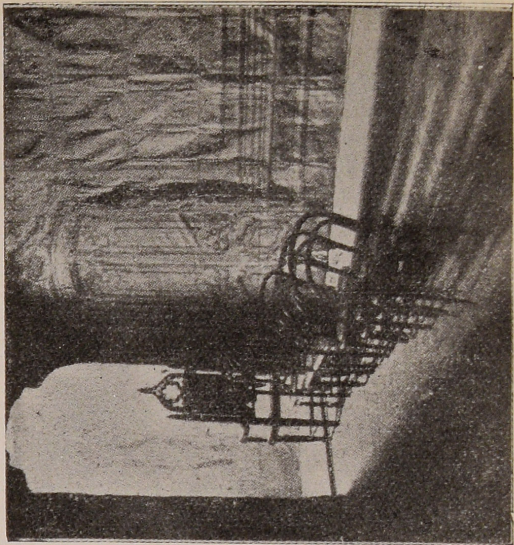
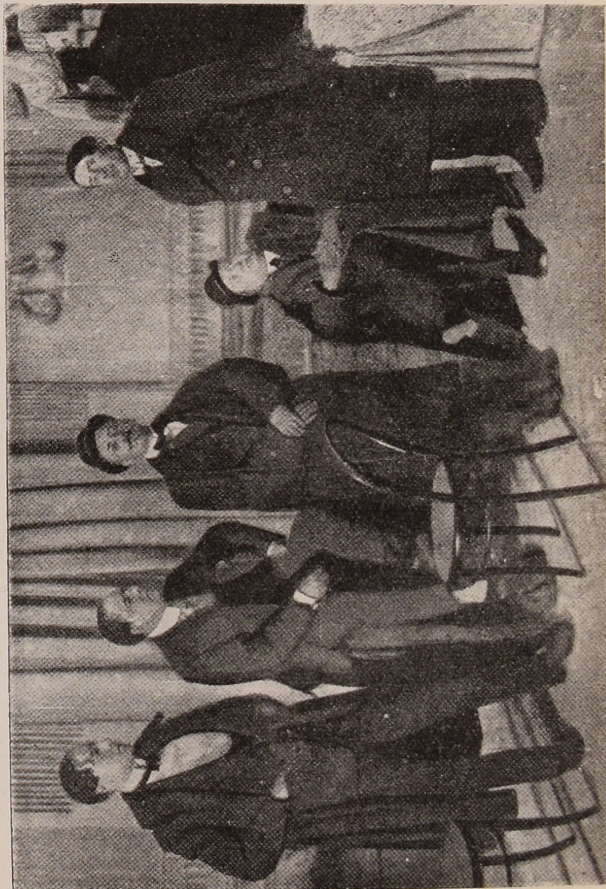
Questa sintesi teatrale di F. T. Marinetti della durata di due minuti è rappresentata da molti personaggi dei quali il sipario lascia vedere soltanto i piedi

Attori e Autori del Teatro Futurista

B. Corra E. Berti Marinetti G. Masi E. Settimelli

« VENGONO »

*Sintesi teatrale di oggetti animati
di F. T. Marinetti*



di antenati e stampe del settecento alle pareti. — Poltrone comodissime, con molti cuscini. — A prima vista, deve sembrare un salotto da signora; qualche particolare deve indicare che si tratta invece del salotto di un giovane signore elegante e raffinato. — Tre giovanotti d'aspetto effeminato, molto azzimati, tutti e tre in marsina, elegantissimi, stanno seduti intorno a un fragile tavolino sul quale è servito il caffè turco. — Una sola porta in fondo).

UNO (porgendo aperto a uno degli altri due un bellissimo portasigarette d'oro, e parlando col l'r aristocratica). — Prendi queste, caro... Mi furono mandate dal Cairo. Sono veramente inarriabili per la delicatezza del profumo.

L'ALTRO (dopo avere acceso, alzandosi per osservare una vecchia stampa). — Grazie, caro... Squisite! (In francese) Ah! L'Oriente! L'Oriente! Quella piccola stampa che mi regalasti due anni fa, l'ho posta nel centro del mio salotto. Quanti elogi! Tutti l'ammirano. Un vero pellegrinaggio!... Ho scovato una cornice adatta... È una meraviglia! Dovresti venire a vederla. J'ai aussi un petit cadeau à te faire. La poudre de Bagdad.

(Mostrando le unghie). Tu vois quelle merveille! Notre jolie Comtesse me le invidia.

(Si apre la porta. Entrano due robustissimi pugilatori in assetto di combattimento, coi guantoni alle mani. Danno un'occhiata sprezzante nel salotto, senza curarsi dei tre giovanotti eleganti).

I TRE (con sorpresa e disgusto). — Quelle horreur!

1° PUGILATORE. — Qui?

2° PUGILATORE. — Sì, qui... Perché no?

(Entrano, spostano brutalmente alcuni mobili, e subito cominciano un violentissimo assalto di pugilato.

I tre giovani effeminati scattano in piedi, frementi pel disgusto, e si ritirano in tre angoli, dove rimangono in atteggiamento di stizza e di sgomento, come tre gattine d'angora a un'invasione di bulldogs).

1° PUGILATORE (rovesciando l'altro con un colpo terribile). — Atterrato!

(L'altro rimane a terra un momento stordito, indi si alza, stringe la mano all'avversario, che gliela porge. Poi, con tacito accordo, fanno con passo cadenzato il giro della stanza, uno dietro l'altro, e fermandosi un istante davanti a ognuno dei tre giovani effeminati, fanno insie-

me, tre volte, l'atto di sputare con grandissimo disprezzo).

Pou!

Pou!

Pou!

(Sipario)

F. T. MARINETTI

IL QUARTETTO TATTILE

Sintesi tattile

Fondale grigio.

IL VESTITO DI NERO, accuratissimo (antiquario o bibliofilo), è sprofondato in una poltrona che tende a nascondersi con lui sotto il tavolo carico di porcellane antiche, di libri di lusso e di carte sporgenti a destra e a sinistra.

PASSANO DUE STUDENTI, veloci. Urtano il tavolo senza far cadere nulla.

IL VESTITO DI NERO si alza di scatto, tremando, verifica il tavolo, con le braccia tese a difendere i suoi tesori.

Suona mezzogiorno.

IL VESTITO DI NERO estrae dal cassetto centrale un cartoccio, lo apre, e vi mangia paurosamente e pudicamente dei miseri frutti. Poi estrae dal cartoccio le bucce, si alza, origlia alla porta dei due studenti, sicuro di non esser visto, dispone a terra, intorno al tavolo, le bucce.

I DUE STUDENTI ripassano veloci parlando confusamente con gesti concitati. Urtano libri e carte sporgenti, che cadono. Ma scivolano e cadono anch'essi.

Irritati, comprendono, raccolgono le bucce, e con calma costringono l'uomo a mangiarsi le bucce.

Entra UNA DONNA bella, seminuda; ride, guardando con passione i libri di lusso. Ne sfoglia uno. Fa capire quello che preferisce.

IL VESTITO DI NERO tocca la carta ricca del libro desiderato, lo prende, lo stringe al cuore. Poi, timidamente, sfiora con la destra il braccio della donna. Smorfia di sensualità.

LA DONNA abbandona un po' il braccio, poi lo ritrae.

Lo STUDENTE CHE LE E' VICINO le dà un bacio violento.

IL VESTITO DI NERO si volta di scatto allo schioccare del bacio. Lo STUDENTE CHE LE E' VICINO dall'altra parte ne approfitta per dargli un pugno forte nel fianco.

IL VESTITO DI NERO si volta, gridando per il dolore. Nuovo bacio schioccante. Palpeggio di carta. Palpeggio di braccio. Nuovo bacio. Nuovo pugno. Il quartetto tattile e sportivo, a volontà.

F. T. MARINETTI

L E L U C I

Lo stesso CAPOCOMICO, con voci diverse

1^a VOCE. — Disporre le luci nel vasto orizzonte buio del cervello umano! Ripartorire l'umanità! Ogni sera!

2^a VOCE — Presto, i padelloni! Pellicola azzurra! Attenti! Le stanghe! La bilancia rossa!

1^a VOCE. — Rivivere l'universo col proprio viso! Genialità epidermica italiana! I burroni sarcastici dell'Appennino, che si sganasciano! I risvegli del Mediterraneo carnale nei golfi salatissimi e resinosi! L'ilarità soleggiata delle marine liguri! L'ardore vulcanico della Sicilia, negli occhi che odiano, comandano, rifiutano! Il gesto largo dei promontori che offrono gli olivi al cuore tenero del mare!

In fondo alla nave altissima del teatro i macchinisti sacrificati muoiono, mentre in alto sull'albero maestro sventola la bandiera del poeta lacerata dagli shrapnels dell'imbecillità.

2^a VOCE. — Le pellicole azzurre!

1^a VOCE. — Resisteremo all'oceano del pubblico con schiuma di cretineria! Le mitragliatrici puntate dei critici non sapranno colpire l'Originalità, centro vitale della Nave!

2^a VOCE. — Tutti via di scena!

IL CAPOCOMICO (*avanzandosi alla ribalta*). — Signori! Non posso offrirvi il mio spettacolo, se quel vecchio lampadario non è spento!

GLI STUDENTI (*nel loggione*). — Si spenga!

IL CAPOCOMICO. — È una vecchia questione fra me e l'impresario, che vuole conservare il lampadario...

(*Entra Pappafreddi, celebre critico con cappello spegnitoio nero e va a sedersi nel centro della platea*).

IL PUBBLICO. — Decida Pappafreddi!

IL CAPOCOMICO (*scoraggiato*). — Vedo che non è possibile. L'impresario si oppone. Tenterò, ma non garantisco l'effetto... Sipario!!

(*Si alza il sipario. Scena buia. S'intravede il Capocomico, che maneggia un enorme razzo*).

IL CAPOCOMICO. — Spero che scoppierà, col massimo splendore! Deve offuscare la via lattea! Sarà un vulcano celeste! (*Angoscia crescente del pubblico*).

UNO STUDENTE (*arrampicato alla catena del lampadario*). — Pappafreddi! Io sto limando la radice del lampadario! Senti la lima?

(*Nessuno lo ascolta*).

IL PUBBLICO. — Ma cosa fa, nel buio con quel razzo? Tenta di accendere la miccia. Ma perchè al buio? Vuole raddoppiare l'effetto. Me ne vado. Ho paura. Ci colpirà in faccia. No; tirerà contro il soffitto! (*Si sente il rumore di una lima*).

LO STUDENTE. — Pappafreddi! Sono a picco sulla tua testa, come una scimmia futurista, sull'albero preistorico di questo lampadario. Lo farò cadere sul tuo cappello spegnitoio a parafulmine!

(*Il lampadario cade. Frastuono. Sfraccellamento. Pappafreddi è morto, schiacciato sotto il suo cappello spegnitoio. Urli. Fuga*).

IL CAPOCOMICO (*avanzandosi alla ribalta*). — Silenzio! Aspettate! Sono finalmente d'accordo coll'impresario! Possiamo incominciare!

(*Sipario*).

F. T. MARINETTI

Futurista

CHI PIÙ DEI DUE?

A DESTRA.

Il cortile di un manicomio. — Alcuni pazzi sdraiati a terra giocano alle carte; altri si rincorrono sghignazzando. — A destra verso la ribalta seduto a un tavolino carico di fogli un Pazzo scribacchia convulsamente senza interrompersi.

S'avvicina al Pazzo un Professore che accompagna l'Allievo medico.

Professore (*additando il Pazzo*). — Altra forma maniaca. Costui, per esempio, continua a scrivere le medesime cose in modo straordinariamente prolisso.

Allievo medico. — È strano.

Pazzo (*ad un tratto smette di scrivere — si alza — s'avvicina al Professore ed a lui in tono supplichevole*) — Professore, creda, non sono pazzo, no, non sono pazzo (*ritorna al suo posto e si rimette a scrivere*).

Allievo medico. — Fa pena. Mi par calmo. Non lo si potrebbe liberare?

A SINISTRA.

Lo studio nauseante di un Critico barba bianca. — Grandi scaffali carichi di libri vecchi e voluminosi. — A sinistra verso la ribalta il Critico, seduto ad una scrivania carica di li-

bri e manoscritti, continua a scrivere senza intermittenza consultando un grosso volume legato all'antica.

Entra un Altro Critico.

Altro critico. Buongiorno, professore. Si lavora sempre, eh?

Critico. — Cosa vuole... Io sostengo che la ciabatta in argomento appartiene al Boccaccio nell'epoca in cui scriveva il Decameron.

Altro critico (osservando i manoscritti posti sulla scrivania). — Perbacco, quanta roba!

Critico. — Eh! merita. Ho scritto 1700 pagine e sono a metà lavoro (si rimette a scrivere).

Altro critico. — Forse forse... ma costui mi sembra pazzo. Bisognerà curarlo...

(Tela).

GINO SOGGETTI

Futurista

P A S S A T I S M O

ATTO PRIMO

UN VECCHIO ed UNA VECCHIA stanno seduti ad un tavolo l'uno di fronte all'altra. Vicino a loro, un calendario.

VECCHIO. — Come state?

VECCHIA. — Mi contento. E voi, come state?

VECCHIO. — Mi contento. (Pausa) Che bella giornata sarà domani! (Pausa) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1860. (Pausa) Avete digerito bene?

VECCHIA. — Mi contento.

VECCHIO. — Avete vinta la vostra dispepsia?

VECCHIA. — Ho mangiato assai bene e ho digerito bene. Come sono contenta!

VECCHIO. — Come sono contento! (Buio).

ATTO SECONDO

Stessa scena. Stessa disposizione

VECCHIO. — Come state.

VECCHIA. — Mi contento. E voi, come state?

VECCHIO. — Mi contento. (Pausa) Che bella giornata sarà domani! (Pausa) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1880. (Pausa) Avete digerito bene?

VECCHIA. — Mi contento.

VECCHIO. — Avete vinta la vostra dispepsia?

VECCHIA. — Ho mangiato assai bene e ho digerito bene. Come sono contenta!

VECCHIO. — Come sono contento!

Buio.

ATTO TERZO

VECCHIO. — Come state?

VECCHIA. — Mi contento. E voi come state?

VECCHIO. — Mi contento. (Pausa) Che bella giornata sarà domani! (Pausa) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1910.

VECCHIA. — Oh Dio! che trafitta al cuore! muoio... (Si arrovescia e resta immobile).

VECCHIO. — Oh Dio! che trafitta al cuore! muoio... (Si arrovescia e resta immobile).

SETTIMELLI.

D I S S O N A N Z A

Ambiente trecentesco. Costumi trecenteschi. Calze, velluti, parrucche bionde. Sono in scena La Dama e Il Paggio. La Dama, seduta, ascolta il Paggio che le parla con passione, adagiato ai suoi piedi.

IL PAGGIO

Amore, amore, finalmente in questa notte d'argento profumata e mistica posso narrarti tutte le mie pene; amore, amore, finalmente il sogno soffuso in questa chiara ombra notturna strappa al mio cuore la parola che il labbro mai non oserebbe dire, timido innanzi al tuo pallor di cera; ah! finalmente! ed il mio cuor d'acciaio si spezza come fosse un melagrano, ah! finalmente! ed il mio orgoglio tutto si accovaccia ai tuoi piedi dominato.

LA DAMA

Ricevo con lo spirito tremante il dono che mi fai con mani pure; anch'io sento in quest'aria di vertigine mille musiche aprirsi nel mio sangue anch'io sento nel cuor correrme un gelo, che lo divide come un frutto dolce, e le mie dita gelide esitando tremano come fossero farfalle sovra il tuo capo di biondezza ardente.

IL PAGGIO

Ah! si potesse dall'onnipotente Destino avere in dono questo istante per serbarlo nel fondo nostro cuore sì da poterlo poi sempre godere quando ce ne prendesse la vaghezza; io non voglio che muoia e sia finito, io non voglio che fugga e si distrugga nell'oceano foschissimo del tempo, io non voglio che vada...

(A questo punto Un Signore, vestito modernissimamente — soprabito, colletto, tuba — entra

da destra a passo rapido, si accosta al Paggio, e gli batte con una mano sulla spalla, chiedendo):
Scusi, per favore, avrebbe un cerino?

IL PAGGIO

(Si volge verso il Signore, poi, con naturalezza, si cerca addosso, nelle tasche e dice):

No, mi dispiace...

IL SIGNORE

Niente... le pare...? grazie lo stesso. (Esce da sinistra, rapido ed elegante).

IL PAGGIO

(Si volge di nuovo verso la Dama e riattacca più lirico e più appassionato):

Amore, amore, troverem la forza

di eternare il momento indistruttibile.

Compiremo il miracolo fecondo!

SETTIMELLI.

DIVORATORE DI DONNE

La scena è divisa in tre ambienti. Tre salotti che ospitano una donna. Nel primo, contando da sinistra, entra Sergio e abbraccia la donna che vi si trova. Passa poi nel secondo ed ha, con la seconda donna, un leggero alterco, a gesti, che si compone di un bacio. Passa quindi al terzo e s'inginocchia dinnanzi alla terza donna che gli accarezza, dispotica i capelli. Il velario si chiude. Una pausa brevissima. Il sipario si riapre, e Sergio passa da destra a sinistra attraverso i tre ambienti vuoti con gesti da padrone. Getta dalle tasche della giacca nuvoli di piccoli cuori di carta colorata. Il velario si riapre. Da sinistra entra una quarta donna. Va incontro a Sergio che entra da sinistra. Stanno per inciampare l'uno nell'altro).

SERGIO. — Ah! tu...

DIANA (aspra). — No. Il ricordo di me stessa.

SERGIO (con un leggero rimprovero nella voce). — Diana!

DIANA (sempre più aspra). — Macchè Diana! Mi chiamo Giovanna! Anzi Margherita, Giuseppina, Bianca, Anita.

SERGIO (seccato). — Alle solite!

DIANA. — No. Tutt'altro! Tu credi che io pianga di gelosia? Rido! Rido! (scoppia in una risata).

SERGIO. — Ma perchè?

DIANA. — Perchè credevo di avere una rivale, un essere da combattere, da odiare, forse da uccidere e invece... Giuseppina, Anita, Bianca, Margherita... e ancora! ancora! Non una rivale, ma

trenta! Chi ha potuto contare tutti i nomi che il celebre poliziotto Stefano mi ha posto sott'occhio con tante tue lettere d'amore? Che fatica! Ma perchè non batti a macchina le tue circolari?

SERGIO (con passione). — Perchè vi amo tutte! Perchè vi amo, ognuna separatamente, tipicamente e, quello che più conta, sinceramente. Se credi che io non soffra della mia esuberanza, tu ti inganni! Ma poi mi difendo da ogni rimorso! Se sono capace di amare molte donne insieme è segno che ho in me un oceano d'amore, se tutte sapete commuovermi è segno che ho in me una bontà più grande della solita bontà!...

DIANA (disperata). — Basta! Basta! Tu mi hai perfino tolta la gioia del dolore! E' buffa la mia tragedia! te la immagini, tu, una vendetta! contro chi mi tradisce? Ci vorrebbe una mitragliatrice e la mia non sarebbe una vendetta di gelosia ma una battaglia con morti e feriti!... (ride con spasimo).

SERGIO. — Ama, allora, un uomo comune! Una piccola statura, un buon marito che non vede più in là del proprio naso avvinazzato, ritirati con lui, prolifica per lui, contentati di lui! Ogni vetta ha le sue folgori!...

DIANA. — No' no' solo l'unicità è l'amore! tu dici di amare molte donne! In realtà non ami che te stesso! Ma io ho il mezzo di incidermi in un modo nuovo nel tuo cuore... Così!... (Tira un revolver dal manicotto e se lo punta alla tempia).

SERGIO (con uno scatto afferrandole il braccio). — Ferma! (poi scendendo, pacato, le parole). Nella nota che ti ha dato il poliziotto Stefano ne mancano due... quelle che si sono uccise per me... e precisamente col revolver. Ferma. Non ti distingueresti! (Sergio lascia la stretta ma Diana abbandona il revolver che cade a terra con un colpo deciso).

SETTIMELLI

I PERVERTI TI

Un luogo indefinito: salone d'albergo o laboratorio artistico o salotto familiare: decorazione fantastica.

PALLIDO (strafinando pazientemente con una spazzola un arazzo percorso da una striscia di sole). — Oggi è più difficile del solito mandar via queste macchie importune. L'atmosfera è troppo asciutta: bisogna scalmanarsi come un

poeta in cerca di immagini. *(seguita a strofinare)*.

SERIO *(sprofondato in una poltrona, con un leggìo davanti sul quale è appoggiato un libro aperto, lo legge con una lunga canna che tiene in bocca facendone scorrere l'estremità lungo le righe)*. — Molto interessante questo capitolo sugli amori dei segmenti e delle frazioni. Lo gusto con un grande piacere *(seguita a leggere)*.

AGGHINDATO *(ritraendosi dalla finestra, alla quale stava affacciato)*. — Ma insomma, che cos'è questo schiamazzo dietro le mie spalle? È assordante!

LUGUBRE *(che passeggiava su e giù con le mani in tasca)*. — Ah, sai, deve essere quel giallo là della tenda: lo sentivo anch'io e cominciamo a esserne irritato.

AGGHINDATO. — Beh, ti prego, rimedia.

LUGUBRE. — Ma sì, è facile. Si fa così *(tira la tenda della porta tutta da una parte, poi l'arrovescia in modo che il giallo non si veda più)*. Ecco, ora non si sente più. Faceva un fracasso insopportabile!

AGGHINDATO. — Grazie, caro. Ora posso succhiare tranquillamente la strada *(torna ad affacciarsi)*.

FOSFOREA *(entrando velocemente dalla porta, bella, elegante, disinvolta)*. Buon giorno, amici miei. Come state? Siete riusciti ieri sera a districarvi da quel plenilunio che vi aveva presi alla pania come tanti giovani usignoli?

Credete a me, finchè regna la luna, non è bene avventurarsi fuori, la notte: c'è da restare invischiati fino all'alba.

Io sono andata a letto con una stanchezza mortale in tutte le ossa *(Lugubre le si avvicina, e le bacia la mano)*. Ciao, caro. Tieni, queste violette sono per te. Bada, scottano.

LUGUBRE. — Grazie, non temere *(le accosta con precauzione all'orecchio, e le tiene qualche secondo così, sorridendo rapito)*. Che delizia! Sono melodiosissime.

FOSFOREA. — Per te, Serio, ho una bella rosa violenta *(estrae dalla borsetta una rosa rossa)*.

SERIO *(deponendo la canna e alzandosi)*. — Ah! *(si pone una mano sulla guancia)*.

FOSFOREA. — Che c'è?

SERIO. — Eh, caspita, non bisogna agitare così forte una rosa di quel colore lì. Mi ha schiaffeggiato.

FOSFOREA. — Scusa, sai, non l'ho fatto apposta *(gli dà la rosa)*.

SERIO. — Grazie *(torna a leggere, tenendo di*

tratto in tratto la rosa all'orecchio).

PAFFUTO *(entrando, si inchina. Viene accolto con un urlo generale di protesta)*. — Eh, ma che succede? Che vi ho fatto?

— Te l'abbiamo detto cento volte...

— Sicuro! Ora avresti dovuto capirlo...

— L'incorreggibile...

— Manca di delicatezza...

— Così non si può vivere...

— Va a finire, io mi ammalo...

— A lungo andare ci farà impazzire tutti...

PAFFUTO *(quando il coro si cheta)*. Ah... ho capito: il cappello... *(si toglie il tubino quadrato)*.

AGGHINDATO. — Già: e ti par gentile da parte tua entrare tutte le volte in questa sala con quell'insopportabile tuba in testa, sapendo che tutti noi ne risentiamo una scossa nervosa che ci lascia sfibrati per tutta la settimana?...

PAFFUTO *(con umiltà)*. — È vero: perdona-temi. Vi giuro che sono umiliato, avvilito, mortificato.

FOSFOREA *(turandosi il naso)*. — Ah, ma taci dunque! Adesso ci vuoi anche asfissiare con queste parole puzzolenti! Sei un gaffeur di prim'ordine.

PAFFUTO *(si ritira in un angolo e si mette a leggere come Serio, con la canna)*.

FOSFOREA *(fa lo stesso)*.

Qualche secondo di silenzio.

DOMESTICO *(introducendo un signore ben vestito e compassato)*. — È qui, dottore. Ci raccomandiamo a lei *(con un gesto desolato)*. Poveri pazzi!...

DOTTORE *(si avvanza lentamente, osserva intorno, poi si avvicina a Pallido e gli batte sulle spalle)*. — Giovanotto, che state facendo?

PALLIDO. — Toh! siete sordo? Sto spolverando la luce.

DOTTORE *(fermandogli il braccio)*. — Ebbene vi giuro che avete torto: la luce non si spolvera.

PALLIDO *(scoppiando a ridere)*. — Ah no? Ah ah ah ah ah! Siete un bell'originale voi.

DOTTORE *(accostandosi a Serio)*. — E voi, amico mio, che fate?

SERIO. — Io? leggo, mi pare.

DOTTORE. — Con questa canna?

SERIO. — Appunto.

DOTTORE. — Beh, anche voi vi sbagliate. Non si legge con la bocca ma con gli occhi.

SERIO. — Bravo, non lo sapevo *(scuotendo il capo)*. — È un mattoide.

DOTTORE (*accostandosi a Lugubre*). — Perché tenete queste violette all'orecchio?

LUGUBRE. — Non mi seccate. Non ho voglia di scherzare.

DOTTORE. — Non scherzo mica. I fiori si odorano con il naso non con l'orecchio.

LUGUBRE. — Finitela, imbecille!

DOTTORE (*si accosta a Fosforea*). — E voi, signora...

FOSFOREA (*dandogli uno schiaffo*). — Al diavolo i professori!

TUTTI (*insorgendo*). — Morte! Morte ai professori, abbasso la cultura! Morte! Abbasso! (*assalgono da tutte le parti il dottore e lo scaraventano fuori dell'uscio, urlando*).

MARIO CARLI
Futurista

PER COMPRENDERE IL PIANTO

SIGNORE VESTITO DI BIANCO (*abito estivo*).

SIGNORE VESTITO DI NERO (*abito da lutto, da donna*).

FONDALE: Telaio quadrato, metà rosso, metà verde. I due personaggi parlano sempre molto seriamente.

UOMO NERO. — Per comprendere il pianto...

UOMO BIANCO. — Mispiechirtitotiti

UOMO NERO. — 48.

UOMO BIANCO. — Brancapatarsa.

UOMO NERO. — 1215 ma mi...

UOMO BIANCO. — Ullurbusssssut.

UOMO NERO. — 1 sembra che ridiate.

UOMO BIANCO. — Sgnacarsanipir.

UOMO NERO. — 111. 111. 022 vi proibisco di ridere.

UOMO BIANCO. — Parplicurplotorplaplnt.

UOMO NERO. — 888 ma perdioisssssimo! non ridete!

UOMO BIANCO. — Iiiiiirrrrrirririri.

UOMO NERO. — 12344 Basta! Finitela! Finitela di ridere.

UOMO BIANCO. — Bisogna ridere.

GIACOMO BALLA.

IL CORPO CHE SALE

Una stanza qualunque del 2° piano di un grande casamento. — In fondo, una grande finestra aperta.

L'INQUILINO DEL 2° PIANO (*sta fumando, vicino*

alla finestra, seduto in una poltrona. Scatta di soprassalto, quando davanti alla finestra passa rapido, dal basso in su, un corpo allungato. Urlando, si precipita alla finestra, s'affaccia guarda in su. Intanto, si sente bussare alla porta. Corre ad aprire). — Oh Dio! Aiuto!... Correte!... Avete visto?... Un corpo è salito su dalla strada...

INQUILINO DEL 3° PIANO (*entrando affannato*). — Anche voi avete visto??!!... Una specie di nuvola grigia è passata, sfiorando la mia finestra... Io abito al 3° piano.

INQUILINO DEL 1° PIANO (*sopraggiungendo*). — O sono impazzito, o qui c'è del soprannaturale!... Qualche cosa è passata davanti alla mia finestra del 1° piano... Un corpo solido, peloso, che saliva vertiginosamente!...

INQUILINO DEL 4° PIANO (*entrando terrorizzato e aggrappandosi ai mobili*). — Anch'io, anch'io, ho visto!... Ma mi è sembrato un corpo molle, come liquido!...

INQUILINO DEL 1° PIANO. — Ma no!... Ma se era lungo e peloso!...

INQUILINO DEL 3° PIANO. — No! no! no!... Vi assicuro... Era evanescente come un gas...

INQUILINO DEL 2° PIANO. — La portinaia avrà visto... Chiamiamola.

GLI ALTRI (*in coro*). — Sì! Sì!... Chiamiamola!... Portinaia!... Portinaaaaaiaaaaa!...

(*Entra la Portinaia*).

TUTTI GLI INQUILINI (*con gran confusione*). — Avete visto?... Avete visto?... Cosa è salito dalla strada?

LA PORTINAIA (*calma, con un sorriso di compassione*). — Calmatevi! Calmatevi!... Niente di straordinario! E' la signorina del 5° piano che ogni giorno si succhia l'amante collo sguardo... Già, dalla scala non passa, quel porcaccione!... Ci tengo, io, all'onore del casamento!

BOCCIONI

GENIO E CULTURA

Al centro una ricca tavola da toletta, con specchio davanti alla quale UNA DONNA elegantissima, già abbigliata per uscire, finisce di imbellettarsi. — A destra, il CRITICO, un essere ambiguo, nè sudicio nè pulito, nè vecchio nè giovane, neutrale, sta seduto a una tavola sovraccarica di volumi e di carte, su cui brilla un grosso tagliacarte, nè moderno nè antico. Egli volge le spalle alla toletta. — A sinistra,

L'ARTISTA, giovane elegante, che fruga in una grande cartella, stando seduto a terra su ricchi cuscini.

L'ARTISTA (lasciando la cartella, e col capo fra le mani). — E' terribile! (Pausa) Bisogna uscirne! Rinnovarsi! (Si alza, stracciando con mani convulse dei disegni estratti dalla cartella) Liberazione!! Queste forme vuote, logore, Tutto è frammentario, meschino!... Oh! L'Arte!... Chi, chi mi aiuterà?! (Si guarda intorno; continua a lacerare disegni con moti dolorosi e convulsi).

(La Donna, che gli è vicinissima, non lo sente. — Il Critico si volge seccato, ma non troppo, e si avvicina, tagliando un libro dalla copertina gialla).

IL CRITICO (mezzo interrogando la Donna, e mezzo parlando a sè stesso). — Ma cos'ha quel pagliaccio, che si agita e urla a quel modo?...

LA DONNA (senza guardare). — Mah! È un artista... Vuol rinnovarsi, e non ha un soldo!

IL CRITICO (sbalordito). — Strano!... Un artista!... Impossibile!... Da vent'anni, io studio profondamente questo meraviglioso fenomeno, ma non lo riconosco. (Osservando con curiosità archeologica) Quello è un pazzo! O un reclamista!... Vuol rinnovare?... Ma la creazione è una cosa serena. L'opera d'arte si fa naturale, nel silenzio, e nel raccoglimento, come l'usignuolo canta... Lo spirito in quanto spirito, dice Hegel...

LA DONNA (incuriosita). — E se sapete come si fa, perchè non glielo dite?... Poveraccio!... Fa pena...

IL CRITICO (impettito). — Sono secoli, che la critica dice all'artista come si fa un'opera d'arte... Poichè l'etica e l'estetica sono funzioni dello spirito...

LA DONNA. — Ma voi, ne avete mai fatte?...

IL CRITICO (interdetto). — Io?... Io no!

LA DONNA (ridendo, con malizia). — E allora... sapete come si fa, e non fate. Siete un neutrale. Come dovete essere noioso, a letto! (Riprende a imbellettarsi).

L'ARTISTA (sempre dolorosamente agitandosi passeggiando, torcendosi le mani). — La gloria! Ah! la gloria! (Tendendo i pugni) Sono forte! sono giovane! Posso affrontare tutto!... Oh! divina luce elettrica!... Sole... Elettrizzare le folle! Incendiarle! Dominarle!...

LA DONNA (guardandolo con simpatia e commiserazione). — Poveraccio!... Senza quattrini...

L'ARTISTA (colpito). — Ah! sono ferito! Non

resisto più! (Verso la Donna, che non lo sente). Oh! una donna! (Verso il Critico, che ha già presi e deposti parecchi libri, che sfoglia e taglia) Voi! Voi, signore, che siete un uomo. ascoltate... Aiutatemi!

IL CRITICO. — Adagio... Distinguiamo. Io non sono un uomo, sono un critico. Sono un uomo di cultura. L'artista è un uomo, è schiavo, è bambino, quindi sbaglia. L'io non distingue se stesso. In lui la natura è caos. Tra la natura e l'artista, c'è il critico e la storia. La storia, è storia, cioè fatto soggettivo, che è quanto dire: fatto, cioè storia. Inquantochè, se fosse oggettivo... (A queste parole l'Artista, che ha ascoltato con stupore, cade sui cuscini come fulminato. Il Critico non se ne accorge, si volge e va lentamente al suo tavolo a consultare i libri).

LA DONNA (alzandosi esterrefatta). — Mio Dio!... Quel povero giovane muore! (S'inginocchia accanto all'Artista e lo accarezza con dolcezza).

L'ARTISTA (rianimandosi). — Oh! signora! Grazie!... Oh! l'amore... forse l'amore... (Rianimandosi sempre più). Come siete bella! Sentite... Ascoltatemi... Se sapeste che cosa terribile, la lotta senza amore!... Voglio amare, capite?

LA DONNA (staccandosi da lui). — Amico mio, vi comprendo... ma adesso non ho tempo. Devo uscire... Sono attesa dal mio amico... E' pericoloso... E' un uomo, cioè una posizione sicura...

IL CRITICO (imbarazzatissimo). — Cosa succede?... Non capisco nulla...

LA DONNA (irritata). — Tacete, imbecille! Non capirete mai nulla!... Venite! Aiutatemi a sollevarlo! Bisogna togliergli questo nodo che gli stringe la gola!

IL CRITICO (imbarazzatissimo). — Un momento... (Depone con cura il libro e ne mette da parte altri sulla sedia). Hegel... Kant... Hartmann... Spinoza...

LA DONNA (che si prodiga vicino al giovane, grida irritata). — Correte!... venite qui, aiutatemi a slacciarlo.

IL CRITICO (interdetto). — Come dice?

LA DONNA. — Avvicinatevi!... Avete paura?... Via... in fondo, è un artista che muore d'ideale...

IL CRITICO (avvicinandosi con estrema prudenza). — Ma non si sa mai!... Un impulsivo... Un passionale... Senza controlli... senza cultu-

ra... insomma preferisco quelli morti. L'artista deve essere... (*Incespica, e cade goffamente sull'artista, colpendolo alla gola col taglia-carte*).

LA DONNA (*urlando e alzandosi*). — Idiota! Assassino! L'avete ucciso. Siete tutto rosso di sangue!

IL CRITICO (*sollevandosi, ancor più goffo*). — Io, signora?... Come?! Non capisco... Rosso?... Rosso?... Il vostro è un caso di daltonismo...

LA DONNA. — Basta! Basta! (*Ritorna alla toletta*). E tardi. Bisogna che vada! (*Andandosene*) Povero giovane! Era distinto e simpatico! (*Esce*).

IL CRITICO. — Non mi ci raccapezzo!... (*Guarda attentamente e a lungo l'Artista morto*). Perdio! E' morto! (*Avvicinandosi ad osservarlo*). L'Artista è proprio morto! Ah! si respira. Farò una monografia... (*Va lentamente al suo tavolo. Tira fuori da un cassetto una barba lunga un metro, e se la applica al mento. Inforca gli occhiali, prende carta e matita, poi cerca tra i libri senza trovare. Si irrita per la prima volta e batte i pugni gridando*). L'estetica!... L'Estetica! dov'è l'Estetica?... (*Trovando, con voluttà si stringe al petto un grosso volume*). Ah!... Eccola!... (*Saltellando va ad accovacciarsi vicino all'artista morto, come un corvo. Guarda il cadavere, e scrive parlando ad alta voce*). Verso il 1915, fioriva in Italia un artista meraviglioso... (*Estrae dalla tasca un metro, misura il cadavere*). Come tutti i grandi, era alto 1-68... largo... (*Mentre parla, cala la tela*).

BOCCIONI

PARALLELEPIPEDO

(*Una camera vuota. A terra, un materasso di forma parallelepipedo. Da una parte, una tenda tesa*).

LA DAMA IN NERO (*entrando accompagnata dal Poeta, padrone della stanza*). — Ma intendiamoci. Non sono la signora che viene nell'amatoio del giovanotto. Sono una intellettuale curiosa che viene a vedere la casa del Poeta enigmatico.

IL POETA. — Diamine! E' naturale!

LA DAMA (*guardando attorno*). — Dove scrivete?

IL POETA. — Per terra.

LA DAMA. — Dove mangiate?

IL POETA. — Per terra.

LA DAMA (*guardando il materasso*). — E dormite per terra. Semplicissimo. Ma che forma bizzarra ha questo giaciglio vostro!

IL POETA. — Parallelepipedo.

LA DAMA (*accorgendosi della tenda*). — E dietro quella tenda... la toletta?!

IL POETA (*con sorpresa, ironica*). — Avete un mobile? Parallelopipedo. (*Strappa la tenda; appare una bara ritta, rigida, verticale. Egli ne apre il coperchio a cerniera come l'uscio d'un armadio. Nell'interno si vedono appesi un cappello, un mantello, un paio di pantaloni; sul fondo, due scarpe*). Finchè starò in piedi io, starà in piedi anche lui. Quando dormo, mi servo solo del fondo: morbido, come vedete. (*Segna il materasso*).

LA DAMA. — Già. E' una cosa assai bizzarra. E questo materasso?...

IL POETA. — Deliziosamente soffice.

LA DAMA. — Lana? Zosterà?

IL POETA. — Crine. Capelli di donna. Capelli di tutte le mie donne.

LA DAMA. — Caspita! Le spiunate bene, le vostre gallinelle!

IL POETA (*con improvviso ardore, abbracciando la dama alla vita*). — In attesa di spiunare, un giorno, l'aquila!

LA DAMA (*con grande impeto*). — Alto là. Io son quella che spiunerà voi! (*Va a chiudere la porta*). Voi, ora, dovete fare tutto ciò che voglio io! (*Lo conduce presso la bara verticale, donde strappa cappello, mantello, pantaloni e scarpe*).

IL POETA. — Comandate!

LA DAMA (*come esercitando un potere ipnotico sull'uomo*). Portate! (*Gli fa collocare la bara orizzontale al pavimento*).

IL POETA. — E poi?

LA DAMA. — E poi, io SONO LA MORTE. Poche storie! E voi dovete entrare lì.

IL POETA (*con un ultimo bagliore di speranza*). — Con voi?

LA DAMA. — Sì vedrà!

(*L'uomo entra nella bara e vi si abbatte come fulminato. La donna chiude il coperchio, gira la chiave e se la mette in tasca, andandosene silenziosa*).

PAOLO BUZZI

P A R O L E

Supposizione

LA FOLLA

UN PORTIERE

Sulla porta di un palazzo governativo: reggia o tribunale, parlamento o borsa. Sul portone, un Portiere, vecchio, bianco, automatico. Di fronte, la folla che parla e discute; attesa, dibattito. Oggi la folla ha una volontà irremovibile; un influxo estraneo sussurra qualcosa dalle sue bocche innumerevoli: da tutto sgorga un'irritazione irrefrenabile; nel grigiore dell'aria compressa e nera le pareti di macigno del palazzo trasudano una fatica enorme; mille volontà vi si arenano, si battono e stramazzano in basso rovinare, abbozzate.

La vita della piazza traboccante di conflitto accenna a formare d'intorno un movimento determinato; mille sguardi colpiscono il Portiere che pallido e gallonato sbarra il portone.

LA FOLLA (da vari punti).

... e perchè SONO anche un...
 ... già! e in CINQUANT'ANNI non...
 ... va là!, CHE sei abbastanza...
 ... digli che ASPETTI qualche po'...
 ... qui c'è QUALCOSA che non va...
 ... Lo misi ALLA PORTA e gli dissi...
 ... chi meglio DI lui...
 ... lo tenne in UN PALAZZO per...
 ... e tu capisci CHE non sta...
 ... provare NON vuol dire...
 ... e non T'INTERESSA AFFATTO che...
 ... ieri, OGGI, domani e...
 ... non ne HO VOGLIA affatto...
 ... e finalmente gli dissi...
 ... mi disse DI CONFERIRTI una...
 ... è meglio UNA che due...
 ... Sognare una META e poi...
 ... se l'hai RAGGIUNTA, tieni...
 ... c'è una COSA riprovevole...
 ... non lo VORRESTI? dimmi...
 ... c'è da MORIRE dal ridere...
 ... l'hai tu, EVVERO? ebbene...
 ... così presto SEI STANCO? non va...
 ... più di CINQUANTA o di...
 ... e gli ANNI passano...
 ... dicono SEMPRE una parola...
 ... di bene IN meglio se...
 ... baciare i PIEDI al Papa...
 ... se ne stanno SDRAIATI tutto il...
 ... oh! ecco FINALMENTE quello...
 ... aspettare PER dopo non...

... e sempre! SEMPRE! sempre così...

Il Portiere vacilla e cade al suolo colpito da strano improvviso malore.

REMO CHITI.

C O S T R U Z I O N I

Una strada. E' notte. Arriva molta gente che bruisce; inquietudine, fretta. Due uomini tengono in braccio un giovane elegante, morto, insanguinato, con un grosso coltello inflitto nel petto. Depongono il morto, si chinano su di lui; gli altri incominciano a circolare d'intorno dicendo e domandando forte e concitati: « E morto? » Portatelo via subito. Chi è? Come mai? Cosa è successo? » Poi si sparpagliano in tutti i sensi correndo; ultimi i due portatori. Il Morto si muove, sospira, mormora: « Sono morto!... (si solleva) Ah!... ah... (si drizza sui ginocchi e grida soffocato): Aiuto! aiuto!... ».

Entra correndo l'Assassino, operaio alcoolizzato. Va verso il Morto, si sofferma una volta, poi un'altra, più vicino, mentre quello si è alzato barcollante e gli si appressa gemendo: « Mi hai ucciso! assassino!... Ah!

L'Assassino levandogli il coltello dal petto grida: « Tieni! prendila! Ah sì?... ».

Il Morto scoppia in una gran risata. L'Assassino allora si rimette in tasca il coltello, gridando: « Ah! cane! Vigliacco! » Il Morto ride sgangheratamente.

MORTO. — Se credevo non ti burlavo: già dovevo stare più attento.

ASSASSINO. — Ho aperto il coltello ed ho sentito ch'era freddo.

MORTO. — Peccato! mi hai sciupato il vestito: l'ho rinnovato proprio oggi.

ASSASSINO. — Hai visto come ha luccicato la lama?

Ho mirato proprio al taschino. Mi dispiace davvero per un vestito così bello.

MORTO. — Ho il sangue nelle tasche e nelle scarpe. Per ripulire basta acqua e sapone, è vero?

ASSASSINO. — Meglio vino e sapone.

MORTO. — Bravo!

ASSASSINO. — Ti giuro che codesto bel sangue rosso sulla camicia mi fa gola!

MORTO. — Lo puoi bere, se vuoi: tanto mi hai tirato la coltellata: ormai...

ASSASSINO. — Quando ha schizzato, ho avuto l'idea di bucare una botte.

MORTO. — Quanti passi ho fatto?

ASSASSINO. — Non l'ho contati.

MORTO. — Ridevo di te, ma ti giuro che pensavo che erano le undici sonate e che facevo tardi.

ASSASSINO. — Io pensavo che quel lampione è troppo basso e che si può entrare benissimo in quella casa.

MORTO. — Quel coltello è nuovo, però; non te l'avevo visto finora.

ASSASSINO. — Già ho avuto anzi piacere di provarlo.

MORTO. — Taglia molto bene; lo credi?

ASSASSINO. — Lo credo, lo credo...

Il Morto e l'Assassino bevono e parlano concitati in un'osteria. Una delle solite discussioni dove un morto certo parla ad un omicida certo. Una delle usuali discussioni sconnesse dove la vita ad insaputa sperimenta la sua sorprendente genialità.

REMO CHITI.

P A R O S S I S M O

Un salotto. Una signora guarda un orologio, mentre un giovine signore spunta non visto da una porta.

SIGNORA — (sospira).

SIGNORE + Son qua.

SIGNORA — (si volta). Alle sette in punto, mio caro: stranamente puntuale. (Gli va incontro). Buona sera!

SIGNORE + (Sempre fermo all'uscio). Buona sera!

SIGNORA — Ebbene, baciarmi! (Dopo avergli messo le braccia sulle spalle).

SIGNORE + No.

SIGNORA — Cos'hai? cattivo, non farmi soffrire.

SIGNORE + E perchè non ridi?

SIGNORA — Perchè ti voglio bene.

SIGNORE + E perchè mi vuoi bene?

SIGNORA — Perchè sì.

SIGNORE + Sei una bambola a cui si tirano i sentimenti con i fili.

SIGNORA — Cattivo, cattivo!... ti ringrazio della puntualità veramente inaspettata...

SIGNORE + Ringrazia la guardia civica che mi ha condotto da te.

SIGNORA — Come?

SIGNORE + Stasera, mi ero smarrito.

SIGNORA — Dove diamine ti sei cacciato, dimmi?!

SIGNORE + Nell'Immensità.

SIGNORA — (Un po' smarrita suona il campanello).

SIGNORE + Sono qua; è proprio incredibile. (Si è seduto su un divano).

SIGNORA — (Alla cameriera ch'è venuta). Annetta, preparate e tenetevi pronta.

SIGNORE + (Alla cameriera). Annetta, scoperchiate la casa, mi fa caldo!... (La cameriera indifferente se ne va).

SIGNORA — Amore mio, non hai dunque più una parola nè un bacio per me; ti prendi giuoco di me?!... (Si è messa a sedere su una seggiola a braccioli).

SIGNORE + (senza risponderle). Stasera non so camminare, ho imparato ad espandermi.

SIGNORA — Calmati, amore; cosa ti ho fatto, dimmi? ricorda tutta la passione che ci siamo dati; cos'è dunque il nostro grande amore!!

SIGNORE + Un gatto.

SIGNORA — Oh! mi vuoi burlare!

SIGNORE + No. Voglio entrare nella verità che ho intraveduta. (Di qui in là parla senza guardarla).

SIGNORA — Quale verità?...

SIGNORE + Guarda, tu non mi comprendi; ma io ti dico che mi fai orrore: la strada per venire da te è d'acciaio: questa casa si è cristallizzata nello spazio con una spaventosa immobilità: le cento scale che portano da te sono sempre cento. Tu, sei sempre la stessa; sempre uguale come un esemplare d'anatomia. Piangi come una bottiglia; non sai baciare che con due labbra; tieni pronte due gretissime braccia per prendermi: io non saprei se amare più te o cotesta seggiola su cui ti ripieghi. Tutto ciò è molto meschino.

SIGNORA — Oh, mi fai morire!... (Singhiozza).

SIGNORE + Ecco! Perchè non hai saputo morire, stasera? Abbiamo detto « qui alle sette » e ci troviamo qui esattamente insieme come le due lame di una forbice; ti trovo tranquilla, incredibilmente, palpabile, vera, carnosa. Dimmi, perchè non sai evaporare, perchè non sai essere qui e non esserci, perchè non sai occupare lo Spazio, perchè non ti sai distendere senza misura nel Tempo? Io ho incominciato a bere l'Azzurro. Tu non mi sai guardare senza gli occhi come nessun oceano sa rompere la tua strada d'acciaio...

SIGNORA — Cosa dici? Cosa dici? (Si trova vicino alla porta, spaventata e smarrita).

SIGNORE + Alzati nell'Etere se puoi! Ho in-

travisto la verità, cara mia! noi ci troviamo in un quadro dove le forme sono disegnate e stabilite in unico modo, per sempre: io voglio sfuggirvi! (*Si è alzato*). La vita è un tratto solo, un gesto monco, senza speranza di sviluppo. Guarda anche l'orologio pedestre ha segnato le sette perchè quattro e tre devono fare sette: ma è dunque possibile questo? (*Apri le braccia e si dirige verso una finestra*). Là! il gesto immenso! divenire parabola infinita! Io voglio sfuggirvi. (*Salta sopra ad un tavolino vicinissimo alla finestra*). Guarda l'Azzurro, lo Zenit vi è scomparso!... Io mi espan (*Salta la finestra e continua a parlare cadendo*) do (*urlando*) ...Io mi espando nell' - l'infinito... (*Tonfo di un corpo sul lastrico*).

SIGNORA — (*E' svenuta o fuggita*).

REMO CHITI.

C O L O R I

Sintesi teatrale astratta

Stanza cubo-azzurra, vuotissima. — Nessuna finestra. — Porta-decorazione.

QUATTRO
INDIVIDUALITA'
ASTRATTE
(*mosse meccanicamente da fili invisibili*).

1. GRIGIO, ovoidinamico grigio-scuro plastico.
2. Rosso, poliedrodinamico plastico triangolare rosso.
3. BIANCHISSIMO, lineolungo-puntiacuto dinamoplastico bianco
4. NERO, multiplobo nero.

NERO (*Voce gutturale, profondissima*) TO COM momomo dom pom grommo BLOMM uoco DLONN

don do-do-do	no
nonnno do do	no
mommo dommo	no
dollomo - dom	no

mom	mom	mom	mom	BLOM	no
BLOM - BLOM - BLOM (<i>molto prolungato</i>).					no

BIANCO (*voce tagliente, filivitre*). — ZINN - FINN fin ui tli tli dlinn dlinntifinni
tli tli uuuuuuu iiii
nin sin tin clin iii iiii
zinz zinz dluinz pinnnzzz pinnnzzz
pinnnzzz
pinnnzzz
pinnnzzz

NERO — Blom Blommo Blomm

GRIGIO (*voce mugolante*). — Bluma dum du clu umu

fublù

flù flù

flù flù... blù.... blù

bulubù bulù bulù bulù bulù bulù

bulù bulù bulù bulù bulù bulù

fulù bulù bulù... (*prolungatissimo*).

Rosso (*strepitante, fracassante*). — SORKRA
TI BOM TAM cò

TE' TO' LICO'

TUIT TUAT TUE

tui iiiiilitautautak taut

TATATATATA TROK - PLOK

tititònk

tititànk

tititènk

PATONTA' Klo-klo-klo-klo-klo-klo
TRAIO' TORIAAAAKRAKTO

(*Pausa brevissima*)

NERO E GRIGIO (*insieme*).

Ognuno ripete il suo equivalente parolibero.

Ognuno ripete il suo equivalente parolibero.

NERO E GRIGIO (*insieme*).

UN FISCHIO

DEPERO

MI PARE, CHE SAREBBE GIUSTO FARE COSÌ

Sfondo di scena indefinibile. — Sulla scena, da sinistra a destra stanno seduti un FILOSOFO, un POETA, un UOMO politico, due AMANTI.

IL FILOSOFO (*occhi di vetro, barba lunga 95 cm*). — Quella massa di pietre che vedo davanti a me, è la logica della vita; senza di lei non si potrebbe più vivere, la voglio vedere fino in fondo in che cosa consiste.

IL POETA (*giovannissimo, occhi azzurri*). — Ah! quella massa enorme che vedo dinanzi a me! E' soffocante! Mi toglie il respiro! Voglio distruggerla! La logica non ha più ragione di esistere! Gli uomini potrebbero vivere senza di lei, solamente cantando!

UN UOMO POLITICO (*occhi neri, penetranti, un metro cubo di pancia*). — Quella massa enorme che vedo davanti a me è lo Stato, è la società. In essa, in una lotta furiosa si cozzano passioni, sentimenti, idee. Il mio compito è quello di amalgamare tutto, è quello di far aderire... di far calzare.

I DUE AMANTI (si baciano, si sorridono, si mormorano parole dolci).

UNO QUALUNQUE (entra dal fondo con una candela in una mano e una scatola di cerini nell'altra. Vede. Vede i cinque seduti, accende un cerino e con questo la candela, poi ripete due o tre volte). — Mi pare che si dovrebbe far così. (Poi distribuisce a ognuno una candela e una scatola di cerini. Tutti accendono e spengono la candela cinque o sei volte, mormorando persuasi): E' giusto; si dovrebbe far così! (Ed escono ballonzolando con la candela accesa, preceduti da UNO QUALUNQUE).

BUIO

MARIO DESSY

SENSUALITA' MECCANICA

Scena: 5 piani di lastra metallica: i 2 primi neri — i 2 intermedi grigi e il fondale bianco, disposti in prospettiva regolare;

in mezzo alla scena una spirale rossa (lo spirito) che si prolunga oltre il soffitto;

a destra un grandissimo cubo bianco (la materia)

a sinistra diverse figure geometriche colorate, unite in forma di macchina (l'azione).

Quando la voce viene dalla spirale, questa illumina tutta la scena con una sua luce rossa e si muove verso l'alto, in uno snodamento infinito;

quando la voce viene dal cubo, questo espande luce bianca ed à un movimento circolare che lo tiene sempre esattamente sullo stesso centro;

quando la voce viene dalla macchina, questa espande luce gialla ed à un movimento ritmico di vibrazioni, come mossa da diversi ingranaggi;

mentre le tre figure muovono soltanto quando parlano, i 5 piani di lastra metallica ànno continuamente un leggero sussulto che darà l'impressione di uno sviluppo ambientale.

All'alzarsi del sipario, muovono le lastre e la spirale: questa illumina la scena di rosso pesante;

ventilatori soffiano dai 3 lati della sala una temperatura freschissima;

rumore appena percettibile di dissonanze metalliche LA SPIRALE voce tagliente - macchina - molto chiara):

—gli uomini sono stati

R TI R assorbiti dall'espansione R TI R
R TA R meccanica. Necessità co- R TA R

R TUM R struttiva dello spirito sen- R TUM R
R TI R suale fecondatore dell'am- R TI R
R TA R biente. Calore delle com- R TA R
R TUM R pensazioni umane, brutali R TUM R
R TI R come maschi, che annul- R TI R
R TA R lano l'«IO» sulla strada R TA R
R TUM R cementata del futuro. R TUM R
R TI R Tutto è geometrico - lu- R TI R
R TA R cido - indispensabile: R TA R
R TUM R splendore del sesso artifi- R TUM R
ciale che à per bellezza
la velocità —

(la luce si spegne: si fermano la spirale, i rumori ed i ventilatori)

luce bianca - movimento circolare del cubo - silenzio assoluto - temperatura normale della scala

IL CUBO (voce femminile, dolcissima):

— la mia materia vergi-
ne informe e femminile
à sete d'amore. Desiderio
spasmodico di cedere al-
l'abbraccio violento dello
spirito, che mi dia forza -
movimento - agilità —

(la luce bianca si spegne - si ferma il cubo).

luce gialla - movimento ritmico della macchina - rumore regolarissimo - temperatura normale

LA MACCHINA (voce sempre uguale, senza sfumature):

VERRUM - vivere nell'azione per VERRUM
TA produrre, modificare, su- TA
TA perarsi; il mondo beve TA
VERRUM l'ossigeno delle macchine VERRUM
TA per i suoi polmoni insa- TA
TA ziabili e canta più forte! TA

(la luce gialla si spegne - si fermano la macchina e i rumori) - un attimo di buio

simultaneamente: luci rosse, gialle e bianche — rumori fortissimi — movimenti della spirale, del cubo e della macchina — i ventilatori soffiano una temperatura molto calda

VRUM TI PUM TI PUM
TA TA TA TI
TA TA TA TA
TI TA TA TA
TI TEMPO - salire salire - PUM
TA SALIRE! — TA
TA

PUM PUM PUM PUM PUM
FILLIA.

OMBRE + FANTOCCI + UOMINI

Camera qualunque di un paese qualunque. Divani e poltrone di un gusto comune. Parete di fondo: tutta una grande vetrata opalina con porta trasparente nel mezzo. Illuminazione sfarzosa. Mezzanotte.

JOB

MAXIM

Signorina BLU' che entrano a braccetto.

MAXIM (*respirando*). — Finalmente. Eccoci a posto. Casa lontana. Provincia sognata.

JOB. — Tre anni di corsa attraverso il mondo.

Piroscafi

espressi

telegrafo

atrio d'albergo

Un capitombolo continuo. Non mai respirare e fermarsi. Un'ebbrezza scivolante da meraviglia a meraviglia.

BLU'. — Ah la tranquillità. Eravamo sopra una rotaia lucida e si slittava sempre verso il nuovo e il fantastico.

MAXIM. — Ma ora la vita calma è arrivata.

Riposare

riposare

e addormentarsi

JOB. — Io e la signorina Blu' ci sposeremo e costruiremo in questa lontananza, fuori di tutte le strade, una capanna di foglie. La vita veloce ci ha rubato persino i baci. La gioia che corre ha per riposare soltanto cuccette dove si dorme da soli. Ma qui...

MAXIM. — Io guarderò la vostra felicità crescere perchè io sono, e voi lo sapete, un piccolo vecchio che si è ritirato dietro una finestra chiusa, e spia dolcemente le cose che passano, col naso schiacciato contro i vetri.

JOB. — Vi teniamo come un compagno. In fondo siamo stati bene in tre anche dentro un ascensore americano e in una casetta giapponese dalle pareti trasparenti. So che non ci disturberete. Tutti i miei nervi si distendono uguali e sinceri. Non più nostalgia e desiderio di vertigine. Questa è la grande fermata da cui non si riparte più.

BLU'. — Il fuoco, il giardino, il silenzio. L'anima riprende i suoi pensieri e si fa acqua di lago. La mia esistenza ha un fondo di serenità.

MAXIM (*sopra un divano*). — Riposare, riposare.

JOB (*da un altro divano*). — Dopo tanto ridere

e saltare dai trampolini del piacere, metterò un vestito semplice.

BLU'. — Quanto rosso ho bevuto. Una elettricità viola colorava gli attimi di una fuga eterna. Ma ora un po' d'ametiste, un po' di rosa nella mia vita. Sono una fanciulla di cose fresche, di giardini mormoranti. (*siede sopra una poltrona nel centro della scena*).

Silenzio.

Luce che si abbassa. Buio nella camera.

Comincia la vita del sonno.

Apparizione sul davanti di tre marionette insignificanti come tre fantocci qualunque.

Una vestita di rosso, una vestita di verde, una vestita di giallo.

Apparizione di tre ombre di varia statura dietro la vetrata del fondo.

Recitazione strana dei tre addormentati come se la loro voce fosse mutata.

Gesti lenti.

MAXIM (*alzando una mano*). — Uno, due, tre, dieci... venti anni. (*Due ombre scompaiono. Resta quella più lunga che oscilla durante le parole del vecchio. La marionetta rossa, ha dei movimenti ritmici di braccia e di gambe*). Se fossi ancora forte, ruberei chissà quanta gioia. Ho desideri pericolosi che mi fanno impazzire. (*L'ombra scompare. La marionetta si ferma*).

BLU'. — Una fanciulla?! (*appare l'ombra più piccola che s'allontana e s'avvicina al vetro del fondo. La marionetta verde si muove a tratti*) Ma chi lo ha detto, che io sono una fanciulla? (*Ombra che dilegua. Marionetta che rimane immobile*).

JOB (*alzandosi*). — No. (*ombra di media statura, che allarga le braccia e le chiude. Marionetta gialla che si solleva ora sopra un piede ora sull'altro*). E' falso. Non mi sono fermato. Perchè dovrei fermarmi? Al diavolo questa felicità calma e serena. Io sono un cinico molto imbecille e molto prepotente. Me ne infischio della educazione.

(Ombra che sparisce. Marionetta immobile).

MAXIM (*in piedi, girando intorno al suo divano*). — Distruggere, distruggere, distruggere. (*Giuoco della sua ombra, mimica della marionetta rossa*). Ho fatto sempre così, senza guardarmi mai allo specchio. Nemmeno io, ho potuto guardarmi giù, nel fondo. Toccavo la maschera e dicevo a me stesso: Tu sei filantropo, tu sei gaio, tu sei tollerante, tu sei apatico. Ma invece sbagliavo, perchè quando ho potuto, ho spezzato a

colpi di mano, di piede e d'intelligenza, la gioia degli altri.

(L'Ombra si scioglie nel fondo, la marionetta resta ferma).

BLÙ' (svestendosi un poco). — Quanti pudori hanno accumulati su me. (Torna l'ombra più piccola. La marionetta verde riprende i suoi gesti). Invece sono una donna desiderosa d'essere completamente nuda davanti alla folla.

MAXIM (fermo, voce palpitante, mani protese). — Queste mani. (ombra lunga sul vetro. Marionetta rossa in moto). Queste mani, come afferrerebbero volentieri della carne giovane. (L'ombra s'inabissa, la marionetta s'immobilizza).

JOB — Nei corridoi dei teatri, nei caffè, tra il movimento della vita verniciata, i miei istinti avrebbero formato un'orbita di amarezza attorno a delle cose raffinate. Il mio piacere sarebbe stato quello di non raggiungerle mai.

(L'ombra di mezza statura più densa contro l'invetriata. La marionetta gialla sul davanti con gesti rapidi).

JOB (guardandosi i piedi e toccandosi). — Non so perchè questi piedi mi facciano male. Ah la polvere! quanta polvere inutile!

(Sparizione dell'ombra. Marionetta senza più gesti).

MAXIM (in ginocchio, mentre l'ombra lunga torna e la marionetta, rossa incomincia a muoversi). — Un po' d'amore fresco. Sono un vecchio vizioso.

(L'ombra rimane sul vetro, la marionetta continua la sua mimica).

JOB. — Spiare i segreti umani attraverso buchi e spiragli che nessuno sa che esistono. (L'Ombra di media statura tornata alle prime parole rimane vicino all'altra. La marionetta gialla seguita anch'essa a gestire).

BLÙ'. — Affacciarsi sopra chi vorrebbe baciarmi. (L'Ombra piccina rimonta il buio e compare accanto alle due ombre ferme sulla parete opalina. La marionetta verde riprende la sua mimica). Spargermi da una terrazza e sentire che c'è qualcuno che muore e due che si mordono a sangue per me.

Colori ddensi!

Colori vviolenti!

Colori ppazz!

(Sul fondo le tre ombre allineate. Sul davanti, le marionette agitate dalle loro mosse meccaniche).

MAXIM. — Acre, più acre, ancora più acre.

JOB. — Dentro una rete, senza poter muove-

re le mani. Rabbrivire e sorridere dolcemente, stupidamente.

Due colpi alla porta.

Le ombre scompaiono.

Piena luce sulla scena.

I tre si guardano meravigliati senza riconoscersi. La signorina Blù raccoglie una sciarpa per coprirsi.

MAXIM (ai due, con diffidenza). — Ma chi siete? (La marionetta rossa cade sul pavimento).

JOB (sorpreso). — Io? Ma piuttosto voi! (La marionetta gialla cade sul pavimento).

BLÙ. — Signori non so come io mi trovi in vostra compagnia! (La marionetta verde cade sul pavimento).

MAXIM. — È una situazione ridicola. Non riesco a capire. Sono sceso dal transatlantico stamane, dopo tre anni di viaggio.

BLÙ. — Anch'io. Però non vi conosco.

JOB. — Curioso, aver viaggiato in tre sopra un piroscalo e non essersi mai incontrati.

BLÙ. — Forse la vita in velocità... (Colpi prolungati alla porta).

(Job dopo un breve imbarazzo, va ad aprire).

(Entra una famiglia borghese. Padre ridicolamente abbigliato. Madre infagottata in un vestito fuori moda. Figlio melenso dall'andatura cascante).

PADRE (severo). — Antonietta chi sono questi intrusi che occupano il nostro alloggio?

MADRE (irritata al gruppo dei tre). — Che maniera è questa di prendere il posto degli altri.

JOB. — Scusate, non conosco nessuno.

BLÙ. — Io sono la signorina Blù.

MAXIM. — È un mistero inesplicabile.

PADRE. — Questa è una casa di sobborgo col suo giardino. Non si può rubar nulla. Tutto è di poco prezzo qui dentro.

BLÙ. — Buona notte (tra sè). Una casa di sobborgo... un giardino... portarsi via le cose di poco prezzo... (va verso l'uscita).

MAXIM. — Che avventura grottesca! (anch'egli s'avvia per uscire).

JOB. — Quando uno si ferma dopo tre anni di corsa, sbaglia certamente strada se cerca qualcosa. È la forza d'inerzia che spinge a precipitare nell'inatteso. Scusate...

MADRE (accorgendosi delle tre marionette distese per terra). — Signori! (i tre si volgono. Indicando i fantocci) Che roba è questa?

(I tre ritornano sui loro passi).

BLÙ (*raccogliendo una marionetta*). — Le marionette!

PADRE. — Presto. Portate via i vostri giocattoli.

BLÙ

JOB

I nostri giocattoli!!

MAXIM

JOB. — Io non ho posseduto giocattoli nemmeno da bimbo. Sono un forestiero stanco.

BLÙ. — Nemmeno io. Pretendete forse che mi trascini dietro delle cose inutili?

MAXIM. — Un filantropo come me non si interessa che degli uomini. (*Stupore*).

LUCIANO FOLGORE



F O R Z E

La parola « ANDREA » × (FANCIULLA+PADRE+MADRE×AMICO).

Un salotto. Intorno a un tavolino, sulle poltrone, sorbisce del tè. Conversazione. Allegra. All'alzarsi del sipario, FANCIULLA, PADRE, MADRE e AMICO ridono animatamente in coro.

FANCIULLA (20 anni; grandi occhi neri, nervosi, è visibilmente più allegra degli altri).

AMICO (come se continuasse il suo discorso, interrotto dalla risata generale):... Me ne parlava un amico burlone... un certo ANDREA (*ride*).

FANCIULLA (Passaggio bruschissimo dal riso più spensierato alla più enigmatica serietà. Tensione repentina dei nervi. Senso penoso, asfissiante).

AMICO (continua, senza accorgersi di nulla. Il suo discorso diviene però istintivamente alogico. Fatalmente, egli incorre ad ogni passo nel nome: Andrea. Ossessione di quel nome):... Intanto egli stesso ne rideva, ANDREA (*ride*), si era licenziato dal mondo, per ANDREA una sola velatura di stanchezza sparsa di scintillii, ANDREA sempre allegro! (*ride*), non scattava che ANDREA... e rideva ANDREA... (*ride fra gorosamente*).

PADRE E MADRE (si guardano turbati. Cercano di sfuggirsi. Sotto l'influenza di quel nome si sentono germogliare cose misteriose, passare fluidi strani che agiscono sulla sensibilità dei protagonisti, provocando penetranti turbamenti improvvisi, sfuggiti prima; inesplicabili in seguito all'AMICO).

AMICO (continua, sempre allegro): Tutto il

paese seppe di ANDREA. ANDREA diventava una sintesi di tedii, ANDREA grilli di rugiada a primavera in un delirio di sole slabbrato come ANDREA (*ride...*), come le risate di ANDREA, nel cervello ANDREA... ANDREA (*il riso gl'impedisce di continuare*).

FANCIULLA (*Respiro, forte, d'incubo. Un'apparizione afferrante evidentemente la turba; una associazione d'idee che ella subisce senza poterla fissare; tutto un dramma nascosto in una piega molto intima della sua sensibilità donde si trasmette subito al PADRE e alla MADRE che sanno o che intuiscono. Disattenzione. Sofferenza*).

AMICO (continua ridendo) ...il sole era giù. ANDREA quel giorno... non ricordo (*ride*), soliti esercizi con ANDREA finalmente ANDREA apparve, ANDREA tutto rosso, le narici aperte, oh! gli occhi vivissimi e penetranti d'ANDREA... (*ride*).

FANCIULLA (*pallidissima. Sente ancora solo quel nome, e nelle sue viscere come un fascio di raggi X*).

PADRE E MADRE (si guardano, sempre più turbati. Si sfuggono. Si guardano. Poi guardano titubanti la Fanciulla, oppressi da un riflesso atroce).

AMICO (li fissa. S'accorge finalmente. Non sa spiegarsi il perchè del turbamento improvviso. Quando i suoi occhi si incontrano in quelli della Fanciulla essa sviene).

PADRE E MADRE (la soccorrono ansiosamente).

AMICO (rimane istupidito).

GUGLIELMO JANNELLI



SEGGIOLA A SDRAIO

A destra, in un fascio di luce: un cavalletto, alcuni quadri, una cassetta da pittori, tavolozza e pennelli, una scrivania di lusso con libri, gingilli, fiori, carte. — LUI, tipo di artista moderno, elegante, scrive osservando di quando in quando i quadri. — A sinistra, in una semi-oscurità: un tavolo rozzo, solido, e uno sgabello dove è seduto L'ALTRO, figura rappresentativa di intellettuale tedesco: rossiccio, quadrato, occhialuto.

Sorseggia un monumentale gatto di birra con sorniosa indifferenza e fuma la pipa.

Alcuni secondi dopo l'alzarsi del sipario.

LEI, (bellissima, affascinante, traversa la sce-

na, sorride a LUI, si sofferma nell'uscire e lo guarda con invito).

LUI (l'accompagna con lo sguardo finchè non scompare, resta un istante come incantato, poi la segue pieno di desiderio).

L'ALTRO (allora si alza con cautela, si avvicina al cavalletto, prende destramente due quadri ed alcuni libri e li porta vicino al suo tavolo; li osserva un po' come indeciso sul da farsi, poi, staccato il dipinto da un telaio, interseca i due quadri in modo da costruire una seggiola a sdraio, dispone i volumi davanti formando un panchettino per posarvi i piedi, leva di tasca un cartello con la scritta « Kultur » e lo applica alla sedia come un brevetto, riempie il bicchiere di birra, riaccende la pipa e si sdraia con l'aria di un conquistatore).

NERI NANNETTI

P R I M A V E R A stato d'animo drammatizzato

FIGLIO (Giovanissimo, mostro di natura).

MADRE (Giovane, bella).

SIGNORINA (Giovanissima, graziosa).

CAMERIERA (Giovane, belloccia, forte).

Salotto moderno di casa signorile. — Nel fondo, vetrate aperte, poi terrazza bassa e giardino. Sole, fiori. — A sinistra, una porta con portiera. A destra, il Figlio, sul divano, silenzioso, dal volto contratto. Lì presso. La Madre e la Signorina, in visita, sedute. Prendono il tè.

VOCI DI FANCIULLI (dal giardino. — Giro, giro tondo... (Giocondità infantile). Ah, ah, ah, ah, ah, ah! (Risata, indi silenzio).

MADRE (sorridendo) — Poverini, come si divertono!

SIGNORINA. — C'è un sole!

MADRE. — Ah! la cara primavera. Il nostro giardino è tutto fiorito.

SIGNORINA. — Oggi faremo una passeggiata deliziosa. Andremo lungo la riva del fiume a cogliere le margheritine.

MADRE (alzandosi da sedere). — V' invidio proprio... Permettete? Torno subito...

SIGNORINA (nell'atto di seguirla). — Ma già io debbo...

(La Madre uscita dalla porta a sinistra senza ascoltare il termine della frase. La Signorina seduta di nuovo, imbarazzata, a disagio; su di lei gli occhi lucidi ed accesi del Figlio.

Silenzio di attesa, angoscia quasi.

Il Figlio, ladro, prenderà bruscamente alla Signorina un piccolo guanto).

SIGNORINA. — Ti piace? Te lo regalo.

FIGLIO (con voce alterata). — Buono, buono odore tuo...

SIGNORINA (alzandosi timorosa). — Ah, ah, ah!...

FIGLIO (odorando il guanto). — Buono, buono...

FIGLIO. — Buono odore tuo...

SIGNORINA (movendo verso la terrazza). Debo andarmene... Ho fretta... Saluta tanto per me la tua mamma... Che mi scusi... Ho molta fretta...

(La Signorina via. Il Figlio, con mosse di prudenza animalesca, dietro a lei, fin all'ingresso della terrazza. Qui fermo, di dove potrà vederla ancora, il guanto sempre stretto fra le mani gelosamente. Lo odorerà di quando in quando con crescente eccitazione).

CAMERIERA (entrando dalla porta di sinistra). — Che cosa fa lì, signorino? Mio Dio, divora un guanto... Dove l'ha preso?... Lo dia a me...

(Tenta di strapparglielo. Lui, sentendosela accanto, mosso dall'istinto, l'abbraccerà avido. Divincolamento violento, sforzo liberatore: lei da una parte, lui da un'altra).

CAMERIERA (feroce). — Gobbiaccio... Marcio... (Portiera sollevata. Nel vano, la Madre pallidissima).

MADRE (facendosi avanti). — Che cos'è stato?...

FIGLIO (mostrando il guanto). — Mio, mio...

(Il Figlio sul divano di nuovo, odorando e mordendo il guanto, delirante.

La Cameriera, muta, prenderà il vassoio col servizio per il tè; riverenza profonda alla Madre, poi via.

La Madre a guardare il Figlio con grande tenerezza e disperata pietà.

In punta di piedi e silenziosa chiuderà vetrate e porte a chiave, tirerà sulla luce, soffermandosi ad ogni passo come per ascoltare.

Poi decisa, tornerà presso il Figlio lo stringerà fra le braccia e lo bacerà teneramente...).

BALILLA PRATELLA

L' U O M O N O R M A L E

(Una sedia alla ribalta, fuori dal velario calato. Un uomo entra lentamente e si accomo-

da dopo avere pulita meticolosamente la sedia col fazzoletto; accende un sigaro, leva di tasca un giornale e lo apre con cura per non sciuparlo. Legge. Tutti i movimenti dovranno essere lentissimi, misurati, quasi per non sciupare energia).

POETA (*Entra furiosamente, senza cappello, colletto slacciato; parla concitato ed i suoi movimenti sono veloci, irrequietissimi*). — Scusi, ho bisogno di lei.

L'UOMO NORMALE. — (*Lo guarda stupito senza però scomporsi troppo*).

POETA. — Non si spaventi, non sono nè un ladro nè un assassino. Ho bisogno di lei perchè lei è un uomo normale; si vede, si sente; si fiuta, si assorbe questa sua qualità. Ho bisogno di un personaggio come lei, uguale, metodico, uniforme per continuare un mio romanzo. E chiedo a lei la sua autobiografia, perchè io non so cosa scrivere, non so inventare, non so immaginare una vita così diversa della mia.

L'UOMO NORMALE. — La mia biografia?

POETA. — Sì, quello che fa, come vive, quello che le è capitato nella vita.

L'UOMO NORMALE (*Tranquillizzato sorride*). — Oh, nulla di straordinario. Sono un impiegato di banca a trecento al mese. Fra quarant'anni andrò in pensione. Ho moglie ed una figlia che aspetta marito. Ecco tutto.

POETA. — Ma di grande, di straordinario non le è accaduto nulla? Una morte violenta, un terremoto, uno scontro ferroviario.

L'UOMO NORMALE. — Mio padre è morto ad ottanta anni e mia madre a settantacinque. Tutt'e due nel loro letto e muniti dei conforti religiosi.

POETA. — Tutto qui? (*Indignato*). Ma sua moglie non l'ha mai tradito? Sua figlia non è mai fuggita con un amante?

L'UOMO NORMALE. — Mia moglie è una donna molto modesta, senza pretese; mi prepara il pranzo ed aggiusta la biancheria. Mia figlia spolvera i mobili al mattino e nel pomeriggio suona il piano. Io m'alzo alle otto, alle nove vado in ufficio, a mezzogiorno colazione, alle sette pranzo. esco alle otto ed alle nove, fra mezz'ora, sono a letto.

POETA. — E sempre così?

L'UOMO NORMALE. — Sempre.

POETA. — E voi vivete?

L'UOMO NORMALE. — Vivo.

POETA. — Ma io ho bisogno d'un fatto importante, d'un fatto diverso, d'eccezione.

L'UOMO NORMALE (*gridando*). — Ah! (*Butta il sigaro e si alza di scatto*). Colpa sua; mi sono scottato. (*Si succhia il dito*). «Questo non mi era mai capitato». (*Con ira*). Accidenti!

POETA (*con gioia*). — Finalmente! Aspetti che prendo appunti. (*Estrae un notes, matita e scrive*).

L'UOMO NORMALE (*Arrabbiato esce gesticolando furiosamente*).

POETA (*Lo segue scrivendo sempre*).

ROGNONI

E C C E H O M O

Mezzanotte e un quarto.

Sotto i portici monotoni, deserti; lampade che sbadigliano stanche luce itterica.

Un uomo appoggiato ad una saracinesca; senza età.

Veste di cenci.

Il freddo scudiscia il suo volto paonazzo.

L'alito non ravviva più le sue mani tumefatte attraverso i larghi buchi dei guanti ruvidi.

Si è gelato.

Come la sua anima.

Un nottambulo caramellato passa frettoloso sibilando una canzone da postribolo.

Due baldracche ossigenate, grommate di belletto sono ferme a poca distanza.

Fumano.

Parlano a bassa voce occhieggiando qualche raro passante.

Ora guardano attentamente l'uomo immobile fasciato di foschia.

1^a BALDRACCA. — Chi è quello straccione?

2^a BALDRACCA. — Tutte le sere... alla stessa ora... attende... attende... e tante volte inutilmente.

1^a BALDRACCA. — ...qualche larga elemosina?

2^a BALDRACCA. — No... è troppo superbo... una donna...

1^a BALDRACCA. — ...una donna? quel misereabile (*sghignazza*).

2^a BALDRACCA. — Sì... una donna... l'antica amante... ancor bella... (*indicando l'uomo*) Vedi: uno spettro... quella donna... una iena... Là!... povero e pazzo.

1^a BALDRACCA. — E ora...

2^a BALDRACCA. — Attende... attende sempre...

è solita passare... e, appena vicina, gli sputa in faccia...

2^a BALDRACCA. — È felice... sempre felice di ricevere qualcosa che le appartiene... anche uno sputo.

(Pausa prolungata).

1^a BALDRACCA. — Che idiota!

2^a BALDRACCA. — Ecce homo!

VASARI

L E M A N I

Veltrina

Una tenda (altezza d'uomo) tesa per tutta la larghezza del boccascena, a breve distanza dalla ribalta — Fondo nero.

Cominciando da sinistra e susseguendosi verso destra compaiono e scompaiono successivamente mani maschili e femminili (sporgenti al disopra della tenda tesa e fortemente illuminata da un riflettore) nei seguenti atteggiamenti:

1. — Mano infantile nell'atto di frugare col l'indice in una narice. (*Testa dipinta da applicare sulla tenda, a sinistra*).

2. — Due mani maschili (di persone diverse) si stringono con forza.

3. — Due mani maschili (*della stessa persona*) giunte prima in atto di preghiera, indi intrecciate in atto di supplicazione.

4. — Stretta lunga, molle, voluttuosa di una mano maschile e di una mano femminile delicata, inanellata.

5. — Due mani femminili (*della stessa persona*) nell'atto di levarsi a uno a uno parecchi anelli, languidamente, con movimenti stanchi.

6. — Due mani maschili (*di persone diverse*) che scrivono colla penna, una rapidamente, l'altra lentamente.

7. — Quattro mani di lottatori che tentano di afferrarsi, come all'inizio di una lotta.

8. — Una mano femminile fa l'atto di graffiare.

9. — Una mano maschile fa l'atto di pagare.

10. — Una mano maschile fa l'atto di contare, stendendo le dita successivamente, con lentezza: prima il pollice, poi l'indice, ecc.

11. — Una mano femminile agita mollemente le dita come su una tastiera, o carezzevolmente su un viso.

12. — Forte mano d'operaio che impugna un grosso martello e fa l'atto di battere.

13. — Una forte mano maschile stretta nell'atto di sferrare un pugno.

14. — Una mano femminile agita un fazzoletto con lentezza nostalgica, affranta e addolorata.

15. — Una mano maschile che impugna minacciosamente un revolver.

16. — Una mano maschile si agita in un cenno di saluto ironico.

17. — Due mani maschili (*della stessa persona*) aperte e alzate in atto d'invocazione.

18. Due mani rudi insanguinate e ammanettate.

19. — Una mano maschile coll'indice teso in atto di comando energico.

20. — Due mani femminili (*della stessa persona*) aperte e tese, coi mignoli che si toccano, agitano le altre dita nel noto atteggiamento di scherno.

(Sipario)

F. T. MARINETTI
e BRUNO CORRA

A T T O N E G A T I V O

(Entra un signore, affaccendato, preoccupato, si leva il soprabito, il cappello, passeggia furibondo dicendo):

Una cosa fantastica! Incredibile!

(Si volge verso il pubblico, si irrita nel vederlo, poi venendo al proscenio, categorico):

Io... non ho proprio niente da dirvi!... Giù la tela!

Tela

BRUNO CORRA ed
EMILIO SETTIMELLI

ALTERNAZIONE DI CARATTERE

MARITO. — No! è inutile; è ora di finirla! non mi ingannerai più perchè io ti pianto immediatamente!

MOGLIE (*piangendo*). — No! Carlo, no!... vieni qui... vieni qui... ascoltami!...

MARITO (*piangendo teneramente*). — Perdonami, Rosetta!... perdonami!...

MOGLIE (*inviperita*). — Perdio! se non la smetti con queste sentimentalità inopportune, io ti schiaffeggio...

MARITO (*al colmo della furia*). — Basta!... o ti scaravento fuori dalla finestra...

MOGLIE. — Amore! amore! come, quanto ti amo!... la tenerezza mi stringe il cuore... dimmi ancora i tuoi deliziosi rimproveri...

MARITO. Ah! Rosetta... Rosetta!... amore mio infinito...

MOGLIE (esasperata). — Se tu lo ripeti un'altra volta, io divorzio!... precisamente, io divorzio!...

MARITO (esplodendo). — Ah! sciagurata!... va via!... va via!... va via!...

MOGLIE. — Non mai ti ho amato più soavemente!

MARITO. — Ah! Rosetta! Rosetta!...

MOGLIE. — Basta!... (e gli tira uno schiaffo).

MARITO. — Basta, ti dico (e le tira due schiaffi).

MOGLIE (languidissima). — Dammi le labbra! dammi le labbra...

MARITO. — Eccole, tesoro!

(Tela)

ARNALDO GINNA
e BRUNO CORRA

DALLA FINESTRA tre attimi

PERSONAGGI

TUTTI GLI ATTORI.

SONNAMBULO PADRE.

SONNAMBULA FIGLIA.

(Tutti gli spettatori che sono qui, personaggi-protagonisti, per comprendere il dramma devono porsi per suggestione nei panni di un paralizzato che non può nè muoversi nè parlare, a cui solo viva e chiara è rimasta l'intelligenza imprigionata nella carne morta e che si trova in letto presso a una finestra, con le persiane aperte al vento nelle tre notti lunari di cui fan parte gli attimi della azione).

ATTIMO 1° (Notte 1°).

All'alzarsi della tela si vede il muro altissimo di un castello profilarsi nella notte lunare. Raffica di vento. Suonano le 24 da un vicino orologio monotono. Appare da sinistra sul muro del castello un uomo completamente vestito, un sonnambulo che passa attraverso al vento (che fa svolazzare il suo mantello) con passo meccanico e sicuro. Scompare. Ogni spettatore si suggestioni fino a crederlo suo padre.

ATTIMO 2° (Notte 2°)

Stessa scena, stesso vento, stesso orologio, stessa ora. Viene da destra una giovane donna con gli abiti e gli sciolti capelli al vento. Attraversa la scena con lo stesso passo sonnambulesco, camminando sullo stesso altissimo muro del castello. Ogni spettatore si suggestioni fino a crederla sua sorella.

ATTIMO 3° (Notte 3°)

Stessa scena, stesso vento, stesso orologio, stessa ora. Compaiono contemporaneamente uno da destra, uno da sinistra, sul muro, nel vento, muovendosi incontro i due sonnambuli padre e figlia. Si avvicinano, si urtano, cadono nel vuoto mandando un orribile grido.

(Tela)

ARNALDO GINNA
ed EMILIO SETTIMELLI

P A Z Z I G I R O V A G H I

Notte. — In un giardino pubblico. — Presso un lampione. — Estate. — Su una panchina un pazzo, giovane, conta della ghiaia.

IL PAZZO GIOVANE. — Uno... due... tre... quattro... cinque... sei... sette... otto... nove... dieci... undici... dodici... trecentomila!... 20.000! sera+sera=sera... e poi finalmente... (finendo in un sacco). Un miliardo!... Bello di notte contare i sassolini da uno ad un miliardo... peccato non c'è la luna... ma c'è il lampione... Ah! gli uomini sono furbi... sera+sera=sera... Il lampione!... sto meglio quando c'è la luna... il lampione è come una luna insecchita e impallidita... Sassolino + sassolino = luna + lampione = stelle e pulviscolo atmosferico fuori e dentro di noi... Sapevo una poesia nella notte... La capisco soltanto ora... che sia: sassolino+sassolino — luna+lampione=odore di gelsomino e di lampione... (In questo tempo appare un vecchio, altro pazzo).

IL PAZZO VECCHIO. — Smetti di prender sassi per lanterne!... smetti!...

IL PAZZO GIOVANE. — Sera+sera=sera... sassolino+lampione=odore di gelsomino e di lampione...

IL PAZZO VECCHIO (impazientito). — Sì, guarda se con le scarpe ti riesci di soffiarmi il naso!...

IL PAZZO GIOVANE. — Lo sai?... Ho capito ora una vecchia poesia che da bambino imparavo

in un cantuccio... no! basta!... lo so... lampione di meno, ma luna di più...

IL PAZZO VECCHIO. — Tu mi provochi la cancrena!... smetti di parlare e infilami il cappello in tasca!... ho fame, per dio!... ho fame... no! non ho fame... ho il cappello in capo... però smetti di tormentare quel polpo e infilami il cappello in tasca!... Basta! basta! ho fame!...

IL PAZZO GIOVANE. — Il pane, vuoi?... ce n'ho tanto in corpo! Ho vent'anni, e ne mangio tanto tutti i giorni!... Hai fame!... Rovesciati la giacca!...

IL PAZZO VECCHIO. — No!... le mosche vanno rispettate!...

IL PAZZO GIOVANE. — Tormenta il fazzoletto immediatamente!... o il pomodoro è perduto... le cicale mi hanno sempre divertito! Io voglio salvarlo, il pomodoro rosso!... bada!... bada a te, che la notte è la notte...

IL PAZZO VECCHIO. — Ah! vigliacco! te le darò io le storie dell'osteria!... (e lo afferra alla gola). Mi fai ridere... sei buffo!... ora ti faccio un massaggio... (Lo strangola, lo lascia e il giovane cade a terra...). Accidenti! le scarpe nuove... È meglio andare nelle Pampas. (E scompare).

(Tela)

REMO CHITI ed
EMILIO SETTIMELLI

N O T T U R N O

Stato d'animo drammatizzato

In una soffitta, di notte. — La Moglie, seduta, coi gomiti sulla tavola e la testa fra le mani. In mezzo alla tavola, un moccolo acceso. Intorno, letto, sedie, mobili vecchi, ma pulitissimi. — Miseria. — A Sinistra, un usciaccio con saliscendi. Nel fondo, un finestrone. Il Marito, silenzioso, guarda fuori nel buio, dai vetri sconnessi.

MOGLIE. — A guardar le stelle non si riempie la pancia. (Il marito non risponde, forse non ode). Ah! che vita disgraziata! Io non ne posso più, proprio più!

(La Moglie piange. Il Marito, come trasognato, si distacca dalla finestra, si accosta alla tavola e soffia sul moccolo, spegnendolo. Poi ritorna a guardare nell'oscurità).

Anche al buio! (Continua a piangere. Il Marito spalanca adagio il finestrone. Nessun rumore. Cielo meravigliosamente sereno e fiorito di stelle, sopra una distesa grigiastra di tetti nevicati). Buio, freddo! Tu vuoi farmi morire. Ah! me ne andrò; ti lascerò qui solo. E allora buttati anche dalla finestra, se così ti piace. (Pausa. La Moglie balza in piedi furiosa e si attacca alle vesti del marito, tirandole e scuotendole con violenza). Ma sei di ghiaccio tu? Dormi il sonno dei morti?

MARITO (voltandosi lento). — Ho conosciuto dieci milioni di stelle... Le rosse, le gialle, le verdi...

MOGLIE (trasalendo ad un rumore misterioso). — Ah! Che cos'è?

MARITO. — Quanti milioni di stelle!...

MOGLIE (tremando). — Sono attorno all'uscio! Chi è?

MARITO (ritornando nella posizione di prima). — Conoscerle tutte... tutte...

(L'uscio si spalanca ed entrano tre ladri notturni; l'ultimo richiude l'uscio. Un ladro accende un fiammifero e con quello il moccolo; gli altri due si pongono di fronte alla Moglie).

MOGLIE (atterrita). — Che cosa volete?

PRIMO LADRO. — Siamo ladri.

MOGLIE (alzando le braccia). — Fame, freddo, miseria...

SECONDO LADRO (afferrandola). — Rubiamo le donne. Vieni con noi.

MOGLIE (più tranquilla). — Verrò con voi...

PRIMO LADRO (minacciandola). — E se gridi...

MOGLIE (sorridendo). — No, non griderò.

TERZO LADRO (scorgendo il Marito). — C'è un uomo...

(Tutti addosso al Marito. Lo trascinano fino a metà della scena; egli impassibile non sente e non vede).

MOGLIE (allegra). — Mio marito. Lasciatelo stare, conta le stelle...

PRIMO LADRO. — Ah! Conti le stelle? Guarda, bacio tua moglie...

SECONDO LADRO. — Guarda, abbraccio tua moglie...

TERZO LADRO. — Imbecille, crepa...

(Pugno poderoso; il Marito traballa, incespica e cade senza un moto né un grido).

TRE LADRI E MOGLIE (ridendo fragorosamente). — Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!

(Fuggono abbracciati. Pausa di silenzio. Il Marito rinviene, si alza piano piano, va a richiudere la porta e la barrica. Spegne il moc-

colo e poi torna di nuovo presso il finestrone a contemplare estatico le stelle).

(Tela lenta).

BALILLA PRATELLA

LA CACCIA ALL'USIGNOLO

FIENO, marito.

FASCINA, moglie.

BRINA, figlia.

RAGGIO, amante.

Suoni di campane.

Canti d'ubbriachi.

Fruscii di vento.

Giocchi di luci.

Profusione di chiaro di luna.

Gorgheggi d'usignuolo.

Vagabondaggio di lucciole.

Voci del borgo.

Aliti.

Sospiri.

Orologio che riempie le pause di silenzio col suo andare-venire di sentimella che ogni tanto getta il suo chi-va-là d'ore.

Un gatto in cucina.

Un'upupa nella campagna.

Un cane, ecc.

Gli abiti e i gesti devono essere adatti e intonati alla bruttezza e alla poesia che rappresentano le qualità rivestite dai quattro personaggi. Così dovrà essere per gli aspetti delle cose e per le voci esteriori che si devono udire distintissime, seguenti e partecipanti allo svolgimento dell'azione.

ATTO 1°

Una cucina. Rami alle pareti. A destra la cappa d'un enorme camino come un mantice annerito dal fumo. A sinistra una porta. Davanti, nel centro, una finestra, nero specchio di stelle. Nel mezzo, una tavola apparecchiata modestamente, rischiarata da una lampada di maiolica col paralume verde che mette tagli crudi violacei sulle facce di FIENO e FASCINA seduti ai due capi della tavola. BRINA è appoggiata languidamente alla finestra e guarda fuori dai vetri chiusi. Dopo cena. Pause di silenzio. Poi si sente lontana l'avemaria. FASCINA e FIENO s'alzano da tavola, chinano le sedie, ci piegano su il ginocchio e si segnano. BRINA apre i vetri: l'avemaria entra a ondate, poi breve pausa, indi allegro scampanio.

FIENO (a Fascina, mentre sono inginocchiati

sotto la benedizione dell'Angelus). — Sta' attenta, il gatto fa sporco nella cenere del focolare...

FASCINA (drizza la sedia, afferra un tovagliuolo e fa scappare il gatto). — Boia! Maiale! Aspetta...

BRINA (è sempre muta, assorta nel suono delle campane. Quando finisce l'avemaria, Fieno e Fascina siedono).

FIENO. — Si vede che il campanaio ha già cenato che non finisce mai di suonare, stasera...

FASCINA. — Non ha altro da fare che tirar le corde tutto il giorno.

FIENO. — E far figli: tante campane, tanti figli.

FASCINA. — Ci pensa sua moglie.

Intanto raddoppia il suono.

FIENO. — Disgraziato! Ti cada sulla testa la campana del mezzogiorno!

FASCINA. — Addio corna!

FIENO. — Ah, sì!...

FASCINA. — Non vedi che è in capelli tutto il giorno?...

FIENO. — E già: dove lo metterebbe il cappello?

BRINA (senza voltarsi). — State zitti! Non posso più sentire le campane...

FIENO. — Bella musica...

FASCINA. — Proprio!

FIENO. — È come quando tu lavi i piatti. Cic, ciac, pum... Alle volte qualcuno si rompe... quelle là non crepano mai.

FASCINA. — Perché sono battezzate.

FIENO. — Forse.

Fascina s'alza e va via.

FIENO. — Dove vai?

FASCINA. — Là.

FIENO (fa cenno d'aver capito). — Come, ancora? Sei malata?

FASCINA. Non so, ho proprio bisogno... (Va e torna).

BRINA. — Dio, come siete atroci!

FIENO. — Cara mia, è una cosa naturale. Io ti confesso che alle volte ci provo una gran soddisfazione. Mi sento più leggero e allegro dopo.

BRINA. — Dite delle cose schifose.

FIENO. — Ma anche tu...

FASCINA (tornando). — Come si potrebbe fare senza?

BRINA. — Si dovrebbe fare come i fiori: an-

ch'essi si nutrono e dopo emanano dolcissimi profumi.

FIENO. — Dici sempre delle sciocchezze.

FASCINA. — Noi non siamo dei fiori.

(Breve pausa).

BRINA (sedendosi sul davanzale e sporgendo fuori tutto il busto). — Una, due, tre, quattro, 7, 10, 20, 25...

FASCINA. — Senti: conta le stelle...

FIENO. — Lascia stare: le hanno già contate.

BRINA (con gioia, senza voltarsi). Sì, ma quelle che conto io sono mie. Provo la voluttà avara del mendicante che seduto sulla soglia della chiesa fa scorrere con le dita nella tasca le monete dell'elemosina.

FASCINA. — Che cosa stanno poi a fare tante che non fanno neanche lume? Almeno la luna...

FIENO. — Sì, bella soddisfazione farsi abbaier dietro a quel modo da tutti i cani della terra. Influisce sulle donne gravide, sulle uova gallate e sulla nascita delle cipolle.

FASCINA. — Dicono che fa crescere anche il mare...

FIENO. — Già, come lievito nella madia.

BRINA (contando ancora le stelle). — Trentatré, 34, 38...

FIENO. — Fammi il piacere, chiudi la finestra. Sarebbe meglio che invece di esserci le stelle non ci fossero le zanzare...

FASCINA. — Hai ragione.

FIENO. — Che caldo! Si soffoca.

FASCINA. — L'inverno si gela, l'estate si arrostisce.

BRINA (tra sé). — Come son belle le stagioni con le lor mode di prati in fiore, di nuvole violastre, di neve soffice, di pioggia frusciante!

FIENO. — Bella roba! Si dovrebbe poter regolare il tempo come si desidera, con un rubinetto; oggi tanta pioggia per far nascere la canapa, domani tanto sole per asciugare il frumento; domani cielo coperto, umido... come si fa con l'acqua potabile dell'acquaio.

FASCINA. — Davvero!

BRINA (estasiata). È bello correre coi capelli al vento nella pioggia, sotto l'ombrello rovesciato d'un lampo! (Breve pausa). L'usignolo! l'usignolo!

FIENO. — Maledetto! È alleato delle zanzare e della luna... Tutta la notte è laggiù come un ubbriaco che canta e vomita appoggiato al muro... Avvelenerò l'albero su cui canta, minerò il rosaio dove ha il nido, gli darò la caccia...

BRINA (sempre come trasognata). — Ah, che felicità esser la moglie dell'usignuolo! Covare nella culla rotonda le piccole uova macchiate sotto le stelle, nella sicurezza regale di quel canto...

FASCINA. — Vorrebbe essere un uccello!

FIENO. — Farebbe meglio ad aiutarti a lavare i piatti, invece di perdersi tutto il giorno a dire e fare sciocchezze...

FASCINA. — Non è buona neanche di vuotare l'orinale da sotto il letto.

FIENO. — Vedrai il tuo usignolo... Lo voglio mangiare in umido con le penne e tutto. Non si può dormire, la notte... Come se non bastasse lui, c'è anche la luna che entra da tutte le fessure...

FASCINA. — Bisogna tapparle più bene con del cotone... sempre quella luce sugli occhi... Non ne abbiamo abbastanza del sole?

FIENO. — Hai fatto il chilo?

FASCINA. — Sì.

FIENO. — Allora andiamo a letto.

FASCINA. — Si consuma il petrolio per niente.

FIENO. — Andiamo. (Rivolto a Brina). Anche tu.

FASCINA. — Anche tu.

BRINA. — Io non ho fatto il chilo.

FIENO. — Eppure hai mangiato quello che abbiamo mangiato noi.

BRINA. — Io no: ho mangiato campane, stelle e lucciole.

FIENO. — È ora di finirla con le tue scempiaggini. Non fai niente in tutto il giorno.

FASCINA. — Non sei una signora.

FIENO. — Non sai neanche condire l'insalata e lucidare gli stivali.

FASCINA. — Ti credi la padrona.

FIENO. — Devi ubbidire.

FASCINA. — Sono tua madre.

BRINA (scuotendosi come da un sogno, scende dal davanzale, va verso la madre e le grida). — Tu sei tu, io sono io!

FASCINA. — Io sono tua madre.

BRINA. — Tu sei una donna, io sono una donna. Tu sei vecchia, io sono giovane; tu piangi, io canto; tu sei di ghiaccio, io di fiamma. Tu non sei mia madre: tu sei un babau pien di rughe, la tua faccia è come le tue scarpe; sei la marianna delle fiere a cui i monelli tirano tre palle di stoppa per un soldo, per ridere vedendola andare a gambe all'aria. Tu sei l'albero raggrinzito; io sono la verde foglia che si fa portar via dal vento; tu lo ste-

lo secco, io il fiore rosso che ride al sole; tu la spina nociva, io la goccia di rugiada che sviene sul filo d'erba.

FIENO. — Io sono tuo padre.

BRINA. — Tu non sei mio padre: sei lo spauracchio che i contadini fanno coi calzoni frustati dei soldati congedati, imbottiti di paglia, e mettono a cavalcioni d'un ramo con una pertica in mano, per tenere lontano gli uccelli dal frutteto. Io vi scaccio, ho voglia di ridere, vi scaccio. Via, Tarlacchi! Via, Marianna! Via!...

Scaglia contro di loro i pani, i bicchieri, le stoviglie. Li insegue con uno scroscio di risate fragorose e liete come battimani.

(Sipario).

ATTO 2°

Un portico che respira su un giardino di fiori addormentati. Alberi in fondo inzuppati di chiaro di luna.

Prossimamente, semioscurità virgolata di lucciole. Si distinguono tutte le voci della campagna e del borgo. Un cane abbaia in lontananza. Un campanile scocca le ore. Un soffio di vento investe le cime dei pioppi. Si sentono dei passi dietro il muro del giardino. Cantano brevemente degli ubbriachi. Si sente chiudere una porta. Poi s'alza il gargarismo d'un usignolo.

BRINA e RAGGIO abbracciati su un sedile di marmo. Persone e cose tutto avvolto in una atmosfera di sogno.

BRINA. — Senti l'usignolo... È un inaffiatoio di chiaro di luna.

RAGGIO. — È l'acciarino di diamante che sprizza tutte queste scintille di lucciole.

BRINA. — Quante! Quante! È la corsa della fiaccola delle lucciole... una cade sfinita, un'altra fa un balzo più avanti con la fiammella moribonda... Sembran tanti ciccaioli che vanno per le vie deserte del borgo, illuminando col loro lanternino di latta verde le perle schiacciate, degli sputacchi.

Si baciano lungamente. Si staccano per ribaciarsi.

BRINA. — Bevimi tutta con un sorso lungo.

RAGGIO. — Ah! perchè non possiamo fonderci insieme come le nostre ombre? Guarda come la rosa bianca nello specchio senza fargli male.

BRINA. — Tu nel cuore come la goccia che fa traboccare il bicchiere, come il cerino che desta la fiamma che dormiva nel vecchio le-

gno, come la chiave nuova che apre la porta verde sul giardino.

RAGGIO. — Dimmi che non vuoi morire, che sei felice.

BRINA. — Vorrei morire perchè sono felice... Che altro si può essere, dopo? Sono felice. Non so, ma esiste certo una misteriosa relazione tra il brillante della tua cravatta e il canto dell'usignuolo, tra il suono delle tue scarpe sulla ghiaia ed il vagabondare delle lucciole, perchè io sono così felice quando tu giungi.

Si baciano ancora.

BRINA. — Fa piano, che i fiori sognano...

RAGGIO. — Ogni fiore è un sacchetto di profumo, il giardino è un facchino d'odori...

BRINA. — Va via, fino laggiù: voglio riprovare l'emozione della tua venuta.

Quando Raggio è lontano, Brina si nasconde dietro gli alberi.

RAGGIO. — Dove sei, Brina?

BRINA. — Prendi una lucciola e vieni a cercarmi.

RAGGIO. — Seguirò le péste d'argento del tuo riso e ti troverò.

La raggiunge. Pigliano le lucciole, le tengono in mano, si baciano tornando al sedile.

BRINA. — Senti come canta l'usignuolo, come gira il suo aspo d'argento...

RAGGIO. — Prova la chiave di diamante nella porta di vetro dell'umida prigione dove dormono gli angeli ciechi incatenati...

BRINA. — È un ladro divino che prova i suoi grimaldelli nelle serrature del silenzio e del mistero...

Pausa.

RAGGIO. — Cos'hai?

BRINA. — Ho paura dell'usignuolo.

RAGGIO. — È così piccolo... lo potresti soffocare con la stretta del mignolo.

BRINA. — Il suo canto è più forte del rugito del leone.

Stanno in ascolto.

BRINA. — Senti, non canta più.

RAGGIO. — Che cosa è stato?

BRINA. — Gli è scoppiato il cuore.

Pausa. Viene da un tetto vicino il grido sinistro dell'upupa.

BRINA. — È un assassinato dietro il muro dell'orto.

RAGGIO. — È qualche gatta che fa i piccoli...

BRINA. — È l'upupa... E' innamorata dell'usignuolo, e gli piange dietro.

RAGGIO. — Una strega centenaria innamorata di un bambino.

Pausa. Un cane abbaia a lungo, rabbiosamente. Brina ha un brivido di paura, si raccoglie le gonne intorno alle gambe, si stringe all'amante.

RAGGIO. — Che cosa hai?

BRINA. — Ma è laggiù lontano in una cascina.

BRINA. — Come è lungo! Arriva fino qui; mi sento il muso aguzzo minaccioso intorno ai ginocchi, ho paura. Difendimi, ho paura!

RAGGIO (*facendo l'atto di scacciare il cane feroce*). — Via! Via! (*Tira dei sassi*). Ecco, vedi, è tornato al suo pagliaio, è diventato corto, non abbaia più.

Sta in ascolto. Fruscii misteriosi.

BRINA. — Che cosa senti?

RAGGIO. — Sono i teneri rami che si cercano come mani furtive nel buio; sono le foglie fresche che tremano come bocche adultere che si baciano viano piano per non farsi sorprendere, e le loro ombre unite si riflettono nello specchio di chiaro di luna sui sentieri. Andiamo fino laggiù...

BRINA. — Ho paura. Laggiù ci sono le cose cattive che guardano con occhi rospini, le ombre malvage che scivolano cieche intorno agli alberi addormentati.

RAGGIO. — Vieni, vieni! (*La trasporta, quasi*). — Fino al traguardo dell'usignuolo.

S'avviano. Il dolce rumor dei baci si fa sempre più indistinto, s'affiochisce come dei passi che s'allontanano. Cadono da un campanile le ore, come stelle sfogliate. A un tratto echeggia nel giardino un colpo di fucile. Una voce aspra grida da una finestra:

— Ho ucciso l'usignuolo! ho ucciso l'usignuolo!

Un ladro è scappato dal muro del giardino...

Dopo una breve pausa la madre si precipita in camicia sotto il portico, getta un urlo:

— Io lo sapevo, assassino! (*E cade morta*).

Silenzio.

Poi l'usignuolo riprende il suo canto, più forte, come un ubbriaco vomitoso che si avvicina.

Sipario.

CORRADO GOVONI

NON C'È UN CANE

Personaggi:

QUELLO CHE NON C'È.

Via di notte, fredda, deserta.

Un cane attraversa la via.

Tela

FRANCESCO CANGIULLO

DETONAZIONE

Personaggi:

UN PROIETTILE

Via di notte, fredda, deserta.

Un minuto di silenzio. — Una revolverata.

Tela

FRANCESCO CANGIULLO

DECISIONE

Tragedia in 58 atti e forse più. Di 57 di questi atti è inutile la rappresentazione. — L'ultimo atto è di FRANCESCO CANGIULLO.

Personaggi dei 57 atti che non si rappresentano:

GIULIO

LA FAMIGLIA

LA VITA

Personaggi dell'ultimo atto:

GIULIO

Un'anticamera. — Una bussola a sinistra, porta delle scale in fondo. — Sera. — Luce elettrica.

GIULIO (25 anni, simpatico. Irruzione violenta, con sbatacchiamento di bussola). — Oh, perdio! adesso il giuoco dura da parecchio... La stampa... l'opinione pubblica... Ma io m'infischio del pubblico e della stampa! (*Toglie soprabito e cappello dall'attacapanni, e, infilando il soprabito*): Questa è una cosa che deve assolutamente FINIRE!

(Rapido, spegne la luce ed esce).

FRANCESCO CANGIULLO

IL DONNAIUOLO E LE 4 STAGIONI

(Mi dispiace, ma assolutamente non posso fare i nomi dei personaggi — e bisogna che lo vieti anche ai capocomici).

... *Scena neutrale. — Entrate laterali e in fondo.* — 3 secondi dopo che è salita la Tela entra da sinistra l'EDUCANDA in uniforme, leggendo un libriccino del « mese mariano ». Con gli occhi sul libro, viene avanti, piano, alla ribalta. Dalle pagine cade giù un'immagine sacra. Con grande semplicità LEI la raccatta e la colloca di nuovo fra le pagine. — Riprende la lettura, ferma innanzi alle lampadine della ribalta sino alla fine.

Dopo 10 secondi, dal fondo entra la BAGNANTE, naturalmente in costume da bagno; mutandine azzurre, blusa alla marinaio. Legata in un salvagente, la BAGNANTE nuota sulla scena sempre in uno spazio circoscritto, riservato a LEI — sino alla fine.

Dopo 10 secondi, entra anche dal fondo la VEDOVA, trasportando una tomba munita di ghirlanda e ceri accesi. La colloca con le spalle quasi all'angolo a destra, s'inginocchia, china la testa, — e resta fissa come chi si faccia lungamente fotografare di dietro.

Dopo 10 secondi, entra da destra — col viso nascosto in un braccio piegato — la Sposa. Abito di raso bianco, lungo velo, ghirlanda di fior d'aranci in testa. Timida viene avanti alla ribalta e resta così sino alla fine.

Dopo 20 secondi, dal fondo, tutto chic, con gran disinvoltura, fumando una sigaretta, irrompe il DONNAIUOLO, svelto e sicurissimo si caccia sull'orlo della ribalta, allarga le braccia al pubblico con grande espansione, incassando la testa negli omeri (*l'attore ricorderà Renato Simoni alla quarta chiamata*), con sorriso diplomatico fissa tutto il pubblico in uno sguardo largo e sintetico — poi dice:

VOIÀ!

e agilissimo retrocede elettricamente sulle punte. —

T
E
L
A

FRANCESCO CANGIULLO



DI TUTTI I COLORI

CLARA

SUO FIGLIO { Edmondo
 { Osvaldo
 { Anacreonte
 { Vespasiano

PADRE NERO
PADRE BIANCO
PADRE ROSSO
PADRE VERDE
Ecc.

Scena neutra.

La Signora Clara sarà sempre nell'istessa posa: testa bassa, umiliazione, immobilità. — Elegante. — 40 anni.

PADRE NERO. — Buon giorno, signora. Si tratta di mio figlio, non è vero? Un fallo? Cosa occorre? mille franchi? — Ecco.

CLARA (*avrà appena la forza di pigliare il danaro e depositarlo fra i seni*).

PADRE NERO. — Vi prego di chiamarlo.

CLARA (*un fil di voce commossa*). — Edmondo — Un ragazzone sui diciott'anni si presenta umiliato come CLARA, a testa bassa, andando a porre bene sotto il naso di PADRE NERO i suoi capelli dell'identico colore.

PADRE NERO. — Mi raccomando. Pensate che avete il mio nome, i miei capelli! (*Esce*)

CLARA e EDMONDO (*con scatto s'abbracciano e si baciano contentissimi. Subito il ragazzo rientra e CLARA torna al suo posto come prima*).

PADRE BIANCO. — Buon giorno, signora. Si tratta di mio figlio, non è vero? Un fallo? Cosa occorre? mille franchi? — Ecco.

CLARA (*avrà appena la forza, ecc. ecc.*).

PADRE BIANCO. — Vi prego di chiamarlo.

CLARA (*con filo di voce commossa*). Osvaldo. Si presenta lo stesso ragazzone umiliato come CLARA, a testa bassa, andando a porre bene sotto il naso di PADRE BIANCO i suoi capelli dell'identico colore.

PADRE BIANCO. — Mi raccomando. Pensate che avete il mio nome, i miei capelli! (*Esce*).

CLARA e OSVALDO (*con scatto s'abbracciano e si baciano contentissimi. Subito il ragazzone rientra di nuovo e CLARA torna come prima*).

PADRE ROSSO. — Buon giorno, signora. Si tratta di mio figlio, non è vero? Un fallo? Cosa occorre? mille franchi? — Ecco.

CLARA (*avrà appena la forza, ecc. ecc.*).

PADRE ROSSO. — Vi prego di chiamarlo.

CLARA (*filo di voce, ecc.*). Anacreonte.

Lo stesso ragazzone ecc. ecc., andando a porre bene sotto il naso di PADRE ROSSO i suoi capelli dell'identico colore.

PADRE ROSSO. — Mi raccomando. Pensate che avete il mio nome, i miei capelli! (*Esce*).

CLARA e ANACREONTE (*con scatto s'abbracciano e si baciano contentissimi. Subito il ragaz-*

zone rientra ancora una volta e CLARA torna come prima).

PADRE VERDE. — Buon giorno, signora. Si tratta di mio figlio, non è vero? Un Fallo? Cosa occorre? mille franchi? — Ecco.

CLARA (*avrà appena la forza, ecc. ecc.*)

PADRE VERDE. — Vi prego di chiamarlo.

CLARA (*filo di voce, ecc.*) Vespasiano.

Lo stesso ragazzone ecc. ecc., andando a porre bene sotto il naso di PADRE VERDE i suoi capelli dell'identico colore.

PADRE VERDE. — Mi raccomando. Pensate che avete il mio nome, i miei capelli! RARI, aggiungerò. (*Esce*)

CLARA e VESPASIANO (*con scatto identico s'abbracciano e si baciano contentissimi. Il ragazzo rientra, CLARA torna come prima.*)

5 secondi di pausa.

Tela.

FRANCESCO CANGIULLO

L'ORA PRECISA

Due signori passeggiano a braccetto e incrociano un terzo.

IL TERZO (*a uno dei due*). — Scusi, mi dice l'ora?

UNO DEI DUE. — Mi dispiace, ma io vado avanti.

IL TERZO (*all'altro*). — Può dirmela lei?

L'ALTRO. — Mi duole, ma vado indietro.

I DUE (*al terzo*). Ma... e lei?

IL TERZO. — Io non vado nè avanti nè indietro.

IDUE. — Perché?!

IL TERZO. — Perché non ce l'ho!

(*Sipario*)

In casa del Comm. Florio, a Palermo, signori e signore recitano l'Ora precisa. L'attore che sosteneva la parte del Terzo aveva nella sala sua moglie con amiche e amici. Questi, dopo la battuta: non ce l'ho, spontaneamente si recano in corteo a far profonde condoglianze alla dama moglie dell'attore improvvisato che aveva sostenuto la parte dell'uomo poco valido. La dama gridava... a sorpresa.

FRANCESCO CANGIULLO

CONSIGLIO DI LEVA

IL CODAZZO D'UN CORTEO NUZIALE (*grida rivolto verso una quinta*). Evviva gli sposi! Evviiiivaaaa!

UN PROFESSORE (*entrando in scena*). — Con questo dopo-guerra, pensano a sposarsi!

UN AMICO DELLO SPOSO. — Non soltanto, ma lo sposo fu riformato anche alla terza revisione.

IL PROFESSORE. — Alla larga! (*Via*).

IL CODAZZO. — Evviva gli sposi! (*Buio*).

IL CAPOCOMICO IN MARSINA. — Signore e signori: in questo momento... ha luogo... Pensate...

(*La ribalta si riaccende. È l'alba*).

Lo SPOSO (*riformatissimo, in bretelle, sconvolto, scarmigliato, s'imbatte nel suo Amico*).

L'AMICO (*spaventato*). — Che c'è?! Dove vai alle cinque del mattino? Qualche guasto alla signora?

Lo SPOSO. — Macchè guasto! Magari! Mi separo.

L'AMICO. — Come?! Di già! Ma se non sono che poche ore che vi siete uniti!

Lo SPOSO. — Il tempo necessario per accorgersi che uno come me, a suo tempo dichiarato per ben tre volte inabile, non può mica andar d'accordo con una donna come lei, che in vita sua chi sa quante volte sarà stata dichiarata abilissima. Vieni accompagnami in Tribunale.

(*I due, via*).

IL CAPOCOMICO IN MARSINA. — Signore e signori! Come direbbe Lecncavalle, la commedia è finita. Ma se lor signori applaudiranno, dando luogo a una sola chiamata agli attori, noi mostreremo al pubblico anche la Sposa, che, volere o non, è sempre lei la protagonista di questo bel lavoretto.

(*Giù la tela*)

IL PUBBLICO. — Fuori la sposa! Fuori la sposa!

(*Su la tela*)

IL CAPOCOMICO (*tira fuori dalle quinte un braccio della Sposa. Ma coll'altro braccio lei si aggrappa, fa forza e non esce*).

(*Giù la tela*)

IL PUBBLICO. — Fuori la sposaaa! Fuori la sposaaa!

(*Su la tela e si ripete lo stesso*)

IL PUBBLICO. — Fuori la sposa!!! Fuori la sposaaa!!!

(*Giù la tela*)

(*Su la tela, e questa volta il Capocomico, con un grande sforzo, violentemente, quasi solleva in braccio la Sposa la quale appare finalmente al pubblico in eccitante camicia di seta, tutta vergognosa, colla testa nascosta fra le brac-*

cia piegate e con due mostruose arance legate sul ventre).

(Sipario)

Il proprietario del teatro e l'impresario crederono che realmente l'attrice-Sposa non volesse a nessun costo venir fuori, e allora dal loro palco fecero partire una commissione la quale si presentò ai direttori della Compagnia futurista, esigendo la presenza della Sposa alla ribalta.

FRANCESCO CANGIULLO

GIARDINI PUBBLICI

A sinistra dello spettatore:

Due Amanti (attore e attrice) allacciati si baciano su di una panchina.

A destra dello spettatore:

Un grande quadro di Alfabeto a sorpresa, rappresentante tre balie rese con tre B enormi; ciascuna col suo poppante in forma di 8.

Un tipico invertito si aggira femminilmente.

Davanti:

6 automobilisti (5 attori e 1 attrice) seduti senza sostegno, come altrettanti 4, simulano i balzi e il molleggiamento di 5 persone in automobile veloce, con relativo volantista che imita tutti i rumori.

(Sipario)

A Lucca, appena calato il sipario, uno spettatore, camminando sulle mani colle gambe in aria, fece il giro della gradinata della galleria.

A Torino, uno spettatore, camuffatosi da Cavour, arringò il pubblico, in contraddittorio con un altro spettatore, camuffato da Mazzini.

F. T. MARINETTI

e FRANCESCO CANGIULLO

MUSICA DA TOLETTA

Un pianoforte verticale nero ha i pedali infilati in due eleganti scarpine dorate da signora. Un attore, cameriera del pianoforte, toglie la polvere dalla tastiera, suonandovi sopra distrattamente con uno spolveratore. Contemporaneamente, un secondo attore (2^a cameriera) frega con uno spazzolino i denti del pianoforte, mentre un piccolo d'albergo in livrea rossa frega con una pezzuola di lana le scarpine dorate del pianoforte.

(Sipario)

Questa sorpresa provocò un'altra sorpresa fuori dal palcoscenico. Un signore, rivolgendosi a Marinetti che assisteva da un palco, gridò: « Voi non siete pazzi, ma ci fate impazzire tutti! » Nel medesimo istante, al parapetto del loggione, un individuo si mise a fischiare violentemente, poi improvvisamente ad applaudire. Il signore in platea gridò allora: « Ecco il primo caso di pazzia » e fuggì via terrorizzato.

(F. T. MARINETTI e CALDERONE)

SIMULTANEITÀ DI GUERRA VOLUTTÀ

Il poeta Marinetti declama la sua Battaglia nella nebbia, brano del suo romanzo l'Alcova d'acciaio, accompagnato dalla grancassa invisibile che imita il bombardamento. Due eleganti ballerini, uomo (in marsina) e donna (vestito roseo scollato) danzano un tango languidissimo intorno al declamatore.

Compenetrazione dello stato d'animo dei combattenti; misto di furore bellicoso e di voluttà nostalgica. Questa declamazione compenetrata di tango fu eseguita anche a due voci da Marinetti e dal poeta futurista Guglielmo Jannelli.

Questa invenzione futurista ebbe dovunque — anche nelle serate più tumultuose — la forza prodigiosa di inchiodare d'ammirazione patetica tutto il pubblico, che dopo avere ascoltato attentamente, scoppiò in un'ovazione fragorosa.

F. T. MARINETTI

PARALLELISMO DIVERGENTE

1.

(La scena è divisa in due parti: destra e sinistra, corrispondenti a quelle dello spettatore.

Nella sinistra: Una soffitta miseramente ammobiliata, al centro un tavolino.

Nella destra: Un laboratorio d'orologiaio con un tavolo da lavoro).

AZIONE

Scena di sinistra — LO SCEMO seduto al tavolo si ostina a far stare in piedi un uovo e sorride idiotamente ogni qualvolta l'uovo stesso si rovescia

Scena di destra — IL LAVORATORE pure seduto al suo tavolo si stizzisce e si eccita nervosamente nel frugare con una pinzetta nel meccanismo di un'orologio che non riesce a far funzionare

Le scene rimangono qualche minuto poi si chiude il sipario

2.

(Le stesse scene — I due attori sono di molto invecchiati)

AZIONE

LO SCEMO tamburella con le dita sul tavolo assai divertito

IL LAVORATORE fruga attentamente nel

meccanismo di un orologio e se lo accosta spesso ad un orecchio per sentire se riprenda a camminare

La scena continua per qualche minuto, poi:

LA MORTE entra nella scena di destra e IL LAVORATORE al suo apparire getta ogni cosa e terrorizzato fugge inseguito da essa

LA MORTE entra nella scena di sinistra e LO SCEMO impassibile continua a giocherellare come prima. Poi, con una risata idiota gli si getta nelle braccia.

(Tela)

BRUNO ASCHIERI
Futurista

Il Teatro Futurista a Sorpresa

di Rodolfo De Angelis in collaborazione con Marinetti Cangiullo Corra Carli Settimelli Prampolini Depero Tato Casavola Mix Bragaglia Srivo Bellanova

1) *Spettacolo probabile in teatro e sicuro in piazze strade*

Il pubblico è sorpreso di trovarsi ad uno spettacolo che non poteva avere sede determinata e per gli spettatori più sensibili vibra la probabilità di diventare la sera stessa attori improvvisati in carcere con contusioni e abrazioni varie

Rodolfo De Angelis organizzatore dello spettacolo in perfetta lealtà avvertiva tutti pur conservando il segreto delle diverse mobilitazioni.

Le sorprese incominciavano subito con alcune affermazioni declamazioni e con alcuni camuffamenti imprevisi che lasciavano molti dubbi e mantenevano le infinite sorprese

2) *Vendita della stessa poltrona a molti acquirenti* con da parte del botteghino del teatro una scelta clinica di acquirenti marcata da irascibilità e da occhialuto senso di giustizia.

3) *Preparazione accurata di alcune poltrone a vischio*

Per acclimatare e fissare fondi di pantaloni e natiche nomadi

Distribuire su poltrone a caso una colla potente o un vischio affettuoso

Lasciando al destino l'innumerabile quantità di possibili diverbi e interminabili discussioni a cazzotti

4) *Musica sparpagliata in loggione palchi platea atrio*

Disporre per esempio un violino in loggione tre trombe nel palco della signora più illustre e nobile della città

La grancassa vicino ai timpani del critico più autorevole

Le arpe e i flauti nel palco del prefto ecc

Mentre nella cavità lasciata vuota dall'orchestra elementi vocali facenti parte della compagnia con una scelta prevalente di afoni raf-

freddati stonati ma tutti arieggianti ad acuti mondiali si manifestano con ricercate armonie

5) *Scoppio di dramma in loggione*

Motivo del dramma l'ultimo pettegolezzo che maggiormente preoccupa e interessa la cittadinanza inevitabilmente suscitante discussioni esasperate e liti infernali con conseguente lancio di due morti (fantocci) avvinghiati sui nasi all'aria dei sbalorditi spettatori

6) *Il paradiso costa caro loggione lire 50*

Pervertimento della valutazione del costo dei biglietti

Consequente apparizione fantomatica di elefantoni in marsina e donzelle bardate che automaticamente creeranno la pantomina schifilosa delle loro eleganze costrette in quel luogo dalla nuova classifica dei posti con borbottii stizzosi e nevrasteniche constatazioni contro la prepotente realtà irreale

7) *Palcoscenico e camerini assediati* aggirati invasi da innamoratissimi non addetti ai lavori

Letterati passatisti criticomani col microscopio finti suonatori di tromboni politicanti affamati di comizio umanitari tutelatori della stabilità poetesse ansiose di declamazioni fuori tempo-spazio

Ex deputati in cerca di gabinetto

Pittori naturamortisti che ammettono tutto in teatro nulla in pittura

8) *Il dimenticatore* invocato da secoli di monotonon suggerimenti

Sotto la sua cuffia il dimenticatore sistematicamente suggerisce pazzie a volontà per modo che qualsiasi dialogo viene arricchito impensatamente producendo inquietudine nella logica degli spettatori che naturalmente parteggiano soltanto per i personaggi visibili e vorrebbero

picchiare il dimenticatore unico al coperto sotto il nutrito bombardamento vegetale e quindi immune da pugilati e da arresti

9) *Inamovibilità del pubblico inchiodato*

Nuova curiosità entrata nell'umanità

Il Futurismo per virtù del teatro sintetico futurista a sorpresa inchioda per tutta la sera un pubblico che non vuole più uscire dal teatro pur detestandolo e già diventato attore in questo spettacolo generatore di spettacoli a catena e sparpagliantisi al di fuori del teatro vasi comunicanti di ilarità e attriti divertenti

Esempio durante la cena chiassosa che seguì una serata di teatro sintetico futurista a sorpresa nel maggiore ristorante-café bar del porto un ricco proprietario negro in un crocchio numerosissimo e gesticolante scommette sacchi di pesos se sì o no aveva data una definizione esatta del Futurismo

Poi d'un balzo precipitatosi davanti al Poeta Marinetti gli domanda

«Ho detto la verità sì o no quando ho dichiarato che il Futurismo è una specie di magia con la quale ciò che ieri esisteva oggi non esiste più e ciò che esiste oggi non si vedrà nemmeno in paradiso?»

Il Poeta Marinetti rispose poeticamente di sì scatenando con la vittoria del proprietario negro un'inesauribile e sconquassante allegria negra senza fine

10) *Esposizione di aeropitture viaggianti*

Spettatori attori giovani futuristi studenti vestiari parrucchieri truccatori macchinisti impresari personale del teatro e del botteghino sono tutti promossi di colpo alla funzione di intenditori collezionisti critici correttori e storici dell'arte pittorica tutti sanzionati dai loro errori pugni schiaffi dato che le opere viaggiano con la compagnia fungono da parte interstiziale provocatrice dello spettacolo

11) *I due poli del pensiero* il critico bilioso e il saggio condiscendente

Rissa fra pizzo aguzzo e barba bianca fluviiale

12) *Corridoi sottopalchi stuprati mediante motocicletta* a braccia larghe e scoppio invocata urgente dalla platea impazzita perchè vuole possa contrappuntare il motivo di una danza di macchina

Sforzi erculei (entra — non entra — non entrerà mai — entrerebbe ma sì così stupore silenzio imprevedibile)

13) *Teatro sbarrato e precluso agli attori* ai pompieri e ai possessori di biglietti acquistati

La folla pigiata alle porte intensa veemente strozza e chiude lo spettacolo si ferma per moltiplicarselo intimamente a gomitate battibecchi e picchianaso

14) *Ogni città ha il suo mostro*

Snidarlo e portarlo di peso sul palcoscenico trasformandolo in attore che simboleggi il critico velenoso e a contrasto aizzi e centuplichi l'idea di bellezza possesso moltiplicando quella della più bella spettatrice (E il mostro presentato al pubblico di Bologna rimase memorabile per avere di colpo abbellita per contrasto la più brutta spettatrice dell'universo)

15) *Magica creazione di nuove carriere e nuovi mestieri* fra gli spettatori

Esempio — Gruppi di studenti onesti rubano tutte le lampadine elettriche a scopo misterioso Avvocati civilisti schiodano velluti di poltrone Clinici illustri dimostrano con esempi come sia facile essere futuristi procedendo sulle mani e reggendo gambe e piedi in aria fra commenti e valutazioni pazienti di amici e clienti accompagnanti

16) *Calamitante raccolta di tutti i semi-pazzi*

A Messina un notissimo signore semi-pazzo seduto estivamente in poltrona con un piede alzato sul ginocchio s'irrita al sentire Marinetti esaltare la violenza e credendo parlasse di violenza carnale con sdegno furibondo strappa la scarpa al piede del vicino e la scaglia sul palcoscenico

A Palermo un professore grida con tono psichiatrico ai futuristi che si trovano in un palco «Voi non siete pazzi ma fate diventare pazzo me!»

A Cesena un maestro di scuola dal palco reale in piedi inguantato di bianco sentenza interrompendo una poesia futurista «Però abbasso l'antisemitismo!» E aggiunge «Chi non ha fatto la guerra non ha voce in capitolo — firmato Luigi Luzzatti!»

A Bologna un capo di Squadristi penetra di forza nel teatro e centuplica il pandemonio trasformando la serata artistico-letteraria in zuffa politica con feriti

Mentre un poeta futurista di provincia supplica Marinetti e Casavola di curare nel pandemonio tre indispensabili note di flauto a commento di una sua immagine poetica che neanche i pesci udiranno nell'oceano

Alla Spezia ottengono di declamare in gara il primo sarto della città e tutti ne criticano taglio fodere stoffe e bottoni poetici poi uno dei commissari di Polizia più autorevoli di Firenze appositamente venuto per declamare poesie riceve in faccia un sonoro pernacchio accompagnato dal seguente invito studentesco «Arrestalo arrestalo se puoi!» E poi un comandante di nave da battaglia interviene nel suo codazzo di marinai con trombe sirene per disturbare poeti avversari e di colpo viene spaccato nella carriera dall'alto occhio ublotto dell'ammiraglio venuto anche lui e in palco per disciplinare l'oceanica serata futurista.

Al teatro Carignano di Torino Marinetti annunzia la declamazione di un poema creato da un giovane futurista speranza base del Movimento lo declama e fa così fischiare brutalmente una lirica di Gabriele d'Annunzio dimenticata ignorata o cretinescamente non ricono-

sciuta da critici in palco preparati alla serverità contro i futuristi matita alla mano

Al teatro Carignano di Torino senza riguardo per la sua signora seduta accanto commenta con un gesto stantuffante una poesia sugli stantuffi della locomotiva declamata da Marinetti il quale pronto regala questa frase «Se voi signora non avete altro stantuffo che quello lì vi compiangio!» e scoppia l'ilarità generale e la fuga dello spettatore inveito dalla moglie «Vieni via imbecille sì imbecille e maleducato!» con coro a crescendo «vieni via imbecille maleducato sì imbecille maleducato sì»

Consequente adorazione del fischio riconosciuto come non disapprovazione ma richiamo di femmina in primavera e quindi ambitissimo

Creazione di una nuova curiosità nel pubblico incatenato allo spettacolo che germina spettacoli a catena in tutti i punti della città impensatamente

Il Teatro Futurista Caffè Concerto

MANIFESTO FUTURISTA DEL 21-II-1913

Pubblicato dal «Daily-Mail»

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perchè ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso lento analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio perchè:

1. — Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'Elettricità, non ha fortunatamente tradizione alcuna, nè maestri, nè dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. — Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perchè si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. — Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi primati di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. — Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arrischia d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, di oceani e di cieli).

5. — Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina remuneratrice d'innumerabili sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista*, prodotto dal meccanismo moderno. Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1. caricature possenti; 2. abissi di ridicolo; 3. ironie impalpabili e deli-

ziose; 4. simboli avviluppanti e definitivi; 5. cascate d'ilarità irrefrenabile; 6. analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico; 7. scorci di cinismo rivelatore; 8. intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza; 9. tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; 10, tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11. tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; 12. cumolo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti («ed ora diamo un'occhiata ai Balcani»: Re Nicola, Enver-bey, Danef, Venizelos, manate sulla pancia e schiacciati tra Serbi e Bulgari, un ritornello e tutto sparisce); 13. pantomime satiriche istruttive; 14. caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica esistente e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6. — Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole, ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per distrarsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di

tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia e i balzi della loro architettura.

7. — Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spirali di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinate, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.

8. — Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido osservatore ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti impreveduti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poichè il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo fra i battaglioni di ammiratori, abiti da sera caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena elegante e letto.

9. — Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poichè esalta il suo istinto rapace e poichè strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece, tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

10. — Il Teatro di Varietà è una scuola di eroismo pei differenti primati di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. Salticapriole in bicicletta, in automobile, a cavallo in aeroplano).

11. — Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi pagliacci prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchietti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fan-

tastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili.

12. — Il Teatro di Varietà è la scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perchè spiega in modo incisivo e rapido i problemi più sentimentali, più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati. Esempio: un anno fa, alle Folies-Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderlen- atcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno tre anni di studi di politica estera. I due danzatori, rivolti al pubblico, intrecciate le braccia, stretti l'uno al fianco dell'altro, andavano facendosi delle reciproche concessioni di territori, saltando avanti e indietro, a destra e a sinistra, senza mai staccarsi, tenendo ognuno fissi gli occhi allo scopo, che era quello di imbrogliarsi a vicenda. Davano un'impressione di estrema cortesia, di abile ondeggiamento di ferocia, di diffidenza, di ostinazione, di meticolosità, insuperabilmente diplomatiche.

Inoltre il Teatro di varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita moderna:

- a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi;
- b) fatalità utile della menzogna e della contraddizione (Es.: danzatrici inglesi a doppia faccia: pastorella e soldato terribile);
- c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica e centuplica le forze umane;
- d) simultaneità di velocità + trasformazioni (Es.: Fregoli).

13. — Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore sfortunato e la sua ossessione romantica, ripetendo a sazietà, colla monotonia e l'automaticità di un mestiere quotidiano, i languori nostalgici. Esso meccanizza bizzarramente il sentimento, deprezza e calpesta igienicamente l'ossessione del possesso carnale, innalza la lussuria alla funzione naturale del coito fecondo, la priva di ogni mistero, di ogni angoscia deprimente e di ogni idealismo anti-igienico.

Il Teatro di Varietà dà in cambio il senso e il gusto degli amori dinamici. Gli spettacoli di caffè-conferto all'aria aperta sulle terrazze dei stabilimenti balneari offrono una divertentissima battaglia fra il chiaro di luna spasmodico, tormentato da infinite disperazioni, e la luce elettrica che rimbalza violentemente sui gioielli falsi, le carni imbellettate, i gonnellini multico-

lori, i velluti, i lustrini e il sangue falso delle labbra. Naturalmente, l'energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto.

14. — Il Teatro di Varietà è naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo, quindi più significativo, per l'imprevisto delle sue ricerche e la semplicità dei suoi mezzi. (Es.: il sistematico giro di palcoscenico che le canzonettiste fanno, alla fine di ogni ritornello, come belve in gabbia).

15. — Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi *numero d'attrazione*. Così noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Caffè-Concerto di Londra.

16. — Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio. (Es.: porticina e cancelletto alti 30 centimetri, isolati in mezzo al palcoscenico, e da cui certi eccentrici passano aprendo e ripassano chiudendo con serietà, come se non potessero fare altrimenti).

17. — Il Teatro di Varietà ci offre tutti i primati raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrio e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo d'intelligenza degli animali (cavalli, elefanti, foche, cani, uccelli ammaestrati), massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima bellezza della donna.

18. — Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti, insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia*.

19. — Il Teatro di Varietà offre infine a tutti i paesi che non hanno una grande capitale unica (così l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante del lusso e del piacere ultra raffinato.

Il Futurismo vuole trasformare il teatro di varietà in teatro dello stupore, del primato e della fisicofollia

1. — Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo. (Eempio: Obbligare le canzonettiste a tingersi il denudato, le braccia, e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi a forcinati arancione, braccia violette, denudato azzurro, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce, ecc.).

2. — Impedire che una specie di tradizione si stabilisca nel Teatro di Varietà. Combattere perciò ed abolire le *Riviste* parigine, stupide e tediose quanto la tragedia greca, coi loro Compari e Commari, che esercitano la funzione del coro antico, e la loro sfilata di personaggi e d'avvenimenti politici, sottolineati da motti di spirito, con una logica e un concatenamento fastidiosissimi. Il Teatro di Varietà non deve essere, infatti, quello che purtroppo è ancora oggi quasi sempre: un giornale più o meno umoristico.

3. — Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone, perchè lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale. (Le marsine o le tolette danneggiate saranno naturalmente pagate all'uscita). — Vendere lo stesso posto a 10 persone: quindi ingombro battibecchi e alterchi. Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate con gesti osceni, pizzicotti alle donne o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo sternuto, ecc.

4. Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica della scena, rappresentando p. es. in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate. — Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. — Mettere a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la

Duse e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli — Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. — Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. — Fare altrettanto con tutti gli autori più venerati. — Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. — Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento più tragico.

5. — Incoraggiare in ogni modo il genere dei pagliacci e degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.

Poichè, non lo dimenticate, noi futuristi siamo dei GIOVANI ARTIGLIERI IN BALDORIA, come proclamammo nel nostro manifesto « *Uccidiamo il chiaro di luna!* » fuoco + fuoco + luce contro chiaro di luna e vecchi firmamenti guerra ogni sera grandi città brandire pubblicità luminose immensa faccia di negro (30 m. altezza + 150 m. altezza della casa = 180 m.) aprire chiudere aprire chiudere occhio d'oro (altezza 3 m.) FUMEZ FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES donna in camicia (50 m. + 120 altezza della casa = 170 m.) stringere allentare busto viola roseo lilla azzurro spuma di lampadine elettriche in una coppa di spumante (30 m.) frizzare svaporare in una bocca d'ombra pubblicità luminose velarsi morire sotto una mano nera tenace rinascere continuare prolungare nella notte lo sforzo della giornata umano coraggio + follia mai morire nè fermarsi nè addormentarsi

pubblicità luminose = formazione e disgregazione di minerali e vegetali centro della terra circolazione sanguigna nei volti ferrei delle case futuriste animarsi imporporarsi (gioia collera su su ancora presto più forte ancora) appena le tenebre pessimiste negatrici sentimentali nostalgiche assediano la città risveglio sfolgorante delle vie che canalizzano durante il giorno il brulichio fumoso del lavoro due cavalli (altezza 30 m.) far ruzzolare con una zampa palle d'oro

GIOCONDA ACQUA PURGATIVA

incrociarsi di TRRRR TRRRR ELEVATED TRRRR TRRRR sulla testa TROMBEEE-BEEEEEEEEETTEE fiiiiiiiischi sirene corridoi condurre spingere logica necessità la folla verso trepidazione + ilarità + frastuono del Caffè-Concerto FOLIES-BERGERE EMPIRE CREMA-BELLA tubi di mercurio rossi rossi rossi turchini turchini turchini violetti enormi lettere-anguille d'oro fuoco porpora diamante sfida futurista alla notte piagnucolosa sconfitta delle stelle calore entusiasmo fede convinzione volontà penetrazione d'una pubblicità luminosa nella casa dirimpetto SCHIAFFI GIALLI a quel podagroso in pantofole bibliofile che sonnecchia 3 specchi lo guardano la pubblicità s'immerge nei 3 chiudere delle profondità di 3 miliardi di chilometri orrore uscire uscire presto cappello bastone scala tassametro spintoni KEEE-KEEE-KEEE eccoci barbaglio del passeggiatoio solennità delle pantere voluttuose fra i tropici della musica leggera odore tondo e caldo della gaiezza Caffè-Concerto = ventilatore instancabile del cervello futurista del mondo

F. T. MARINETTI

Il Teatro Futurista Aeroradiotelevisivo

Manifesto futurista dell'aprile 1931 [pubblicato dalla "Gazzetta del popolo „]

Furono prevalentemente teatrali le sensazioni da me provate sul seggiolino dello snello Caproni da turismo che Mario De Bernardi muoveva acrobaticamente nel cielo di Roma a guisa di ruota, colpo di fioretto e pugnolata alla terra.

Fu teatrale la sensazione di decollare in 60 metri e, subito, come all'alzarsi di un sipario, apparire sospeso in un bagno d'aria pieno di silenziose molle, incerte quanto quelle delle poltrone di un pubblico severo.

La necessità di perfezione meccanizza gli attori come questa volitiva velocità meccanizza lo spazio irrigidito e il mio corpo di carne metallo e legno compensato.

Teatrale la sensazione di affacciarsi sovraneamente a picco sui prati avviliti e su tanti alberi fogliuti di invidia che le radici inferociscono. La critica è rappresentata da un piccolo fiume tortuoso dai cangianti colori d'indifferenza bile e prosopopea. Lentissimo Sazio di curve diplomatiche e precauzioni striscianti. Di colpo ridivenni pupo in strane fasce metalliche lieto di rivoltarmi nelle braccia affettuose di una balia abbondante sana diafana e di bere a questa o quella mammella latte d'ignoto e fresco pericolo.

NEL CIRCO DELLO SPAZIO

Teatrale mi sentivo nella mia convessa vetrina di mica santo della terra offerto alle nuvole questi volubili spettatori eternamente scontenti.

Poi con un tipico crescendo drammatico la velocità minima del motore annunciò alla platea infinita che una forza invincibile mi sollevava le gambe su su su! Sorrisi con solidarietà

artistica nel pensare che il protagonista, per farmi fare una bella capriola doveva necessariamente farla anche lui dietro di me. Massima attenzione sospesa.

La soluzione del problema o dramma è imprevedibile. Ho il ventre rivolto all'alto i miei piedi quelli di De Bernardi e le piccole ruote dell'apparecchio cercano ansiosamente le erbe dello Zenit.

Nel teatralissimo circo dello spazio come un ginnasta sulla sbarra fissa ho i piedi in alto la testa in giù, celeste cercatore di perle benchè ossessionato dallo stile del mio ruolo artistico ne scorgo una in fondo laggiù fra gli spettatori o birilli o baraccamenti o giocattoli d'un infanzia ormai abolita.

Allora giunti alla massima tensione degli sguardi del pubblico sottostante e al sommo della scena capitale o aerocapriola bruscamente De Bernardi la spezza colla maestria d'un grande attore tragico e mi fa piombare, a gambe larghe, tuffando il mio piede destro nella critica biliosa del piccolo fiume e il sinistro nei tondi palchi di pini a ombrello dove certo già rumoreggiano tutti gli uccelli esauriti della campagna romana.

Per riaccendere la curiosità e l'anima trepidante degli spettatori il motore acutizza una sua rombante ripresa di 200 km in bilico sull'ala sinistra.

De Bernardi che ora impugna la mia schiena fusa con la sua leva di comando mi gira lento rapido grimaldello nell'immensa toppa elastica del cielo tentando di far scattare la serratura della morte sugli spasimi del pubblico che implora implora in alto la battuta finale.

E questa viene con la fresca pioggia degli applausi sul nostro atterraggio.

Nell'uscire dalla carlinga mi svestii come un attore mi tolsi i fili come un fantoccio meccanico ero anche un poeta svuotato del suo lirismo e della sua teatralità.

UNA NUOVA FORMA ARTISTICA

La prima concezione elementare d'un Teatro aereo è dovuta al multiforme ingegno di Fedele Azari, aviatore pilota pittore e poeta futurista morto due anni fa dopo aver creato la prima aeropittura e con me il Primo Dizionario Aereo. Nel 1918 egli eseguiva infatti i primi voli espressivi e saggi di teatro aereo elementare sul campo di Busto Arsizio. Contemporaneamente egli scriveva e propagandava:

«Noi aviatori futuristi creiamo una nuova forma artistica, coll'espressione dei più complessi stati d'animo mediante il volo.

È una forma artistica simile alla danza, ma ad essa superiore per lo sfondo grandioso, per il suo dinamismo e per le possibilità a cui dà luogo, compendosi le evoluzioni secondo le tre dimensioni dello spazio. Ho constatato come sia facile per gli spettatori seguire le sfumature di stati d'animo dell'aviatore, data la identificazione tra il pilota e il suo apparecchio. Vi è molta differenza tra aviatore ed aviatore nel modo di volare. Lo stesso aviatore non vola sempre allo stesso modo. Il volo è dunque sempre l'espressione dello stato d'animo del pilota. Infatti il giro della morte rivela allegrezza, la botte rivela impazienza o irritazione, mentre i passaggi d'ala alternati a destra e a sinistra ripetutamente indicano spensieratezza, e le lunghe discese a foglia morta danno un senso di nostalgia e di stanchezza. Gli arresti subitanei seguiti da avvitamenti più o meno prolungati, le impennate, le picchiate, i rovesciamenti danno l'immediata comprensione di quanto sente l'aviatore. Se poi tali rappresentazioni sono fatte con più apparecchi si possono svolgere in cielo dialoghi e azioni drammatiche. Chi ha assistito a combattimenti aerei ha potuto rilevare i vari atteggiamenti degli apparecchi combattenti e vagliarne il valore dai balzi delle mosse avvolgenti dai divincolamenti, dalla tattica felina o aggressiva, impulsiva o guardinga.

TEATRO POPOLARE

Nei nostri voli dialogati, nelle nostre parole in libertà aeree, anche il sesso dei personaggi sarà reso evidente dal tipo dell'apparecchio, dalla voce del motore e dalla linea di volo. In collaborazione col pittore futurista Luigi Russolo, musicista umorista fisico e chimico, abbia-

mo realizzato un nuovo tipo di cofano per aumentare la risonanza del motore e un nuovo tipo di scappamento ne regola la sonorità del motore senza modificarne la potenzialità. Ogni aeroplano sarà dipinto e firmato da un pittore futurista. Una parte importantissima avrà il lancio espressivo di polveri colorate e profumanti, coriandoli, razzi, paracadute, fantocci, palloni variopinti, ecc. Sugli spettatori sdraiati, reciteranno gli aeroplani (di giorno) in ambienti colorati aerei formati con fumi diffusi, e di notte comporranno mobili costellazioni artificiali tra le potenti luci dei proiettori.

Il Teatro aereo futurista avendo per essenza l'eroismo sarà una scuola di coraggio. Sarà un teatro popolare poichè (salvo le tribune a pagamento) sarà offerto a milioni di spettatori. Anche il poverissimo avrà il suo teatro. Il teatro aereo, coll'ampiezza dei suoi spettacoli, il concorso delle folle e l'emulazione dei suoi attori stimolerà anche l'aviazione commerciale e l'industria aviatoria ».

TRAGICITA' CONTINUA

L'aeropittore futurista Mino Somenzi, nella Prima Giornata Aerosportiva organizzata da lui a Roma nel novembre 1930, intuì una utilizzazione drammatica della Radio da aggiungere alla concezione di Azari. Io, personalmente, credo utile perfezionare il Teatro Aereo mediante:

1) Speciali altoparlanti montati su automobili camuffati originariamente e trasformandoli dal tragico al comico. Questi altoparlanti discuteranno e risseranno parteggiando per i diversi aeroplani volanti che reciteranno in cielo. Essi lanceranno da un capo all'altro dell'immenso teatro le puntate di denaro che il loro cerchio di folla giuocatrice farà sulle vicende probabili del dramma aereo.

2) Smisurati pannelli di aeropoesia e schemi per televisione che, sospesi a speciali aeroplani, si sposteranno per offrire a tutti gli spettatori quella parte di rappresentazione aerea molto alta e quindi poco visibile.

3) Una scenodinamica aerea totale di spostamenti d'apparecchi, rapidi o lenti da quota a quota o da nuvola a nuvola.

4) Una scenodinamica aerea particolare di apparecchio che porta intorno a sé il suo mutevole e personale prodigio di fumi colorati.

Così perfezionato il Radioteatro Aereo Televisivo ha per caratteri tipici:

a) La straordinaria potenza suggestiva di azioni drammatiche che si svolgono sopra sotto, sotto sopra, e in tutte le direzioni.

b) Una tragicità continua mantenuta dal costante pericolo di ogni gesto artistico o acrobazia degli apparecchi. Nel teatro aereo ogni bacio è mortale!

c) La massima sorpresa dato che nessun altro teatro può offrire delle entrate o delle uscite di attori a 200 o 300 chilometri all'ora. Avremo gare di velocità tra i sentimenti le idee e gli istinti. Avremo emozionanti campioni di pesi leggerezze elasticità e slanci.

Sarà il primo vero Teatro all'aria aperta totalitario leggero e decisamente divertente.

F. T. MARINETTI

Il Teatro Futurista Radiofonico

Manifesto futurista dell'ottobre 1933 [Pubblicato nella "Gazzetta del dopolo .."]

Il futurismo ha trasformato radicalmente la letteratura colle parole in libertà, l'aeropoesia e lo stile parolibero veloce simultaneo, svuotato il teatro della noia mediante sintesi alogica sorpresa e drammi di oggetti inanimati, immensificato la plastica coll'antirealismo, il dinamismo plastico e l'aeropittura, creato lo splendore geometrico d'una architettura dinamica che utilizza senza decorativismi e liricamente i nuovi materiali da costruzione, la cinematografia astratta e la fotografia astratta. Il Futurismo nel suo 2° Congresso nazionale ha deciso i seguenti superamenti:

Superamento dell'amore per la donna « con un più intenso amore per la donna contro le deviazioni erotico-sentimentali di molte avanguardie estere le cui espressioni artistiche sono fallite nel frammentarismo e nel nichilismo ».

Superamento del patriottismo « con un più fervido patriottismo trasformato così in autentica religione della Patria, ammonimento ai semiti perchè si identifichino con le diverse patrie se non vogliono sparire ».

Superamento della macchina « con un'identificazione dell'uomo con la macchina stessa destinata a liberarlo del lavoro muscolare e immensificare il suo spirito ».

Superamento dell'architettura Sant'Elia « oggi vittoriosa con un'architettura Sant'Elia ancora più esplosiva di colore lirico e originalità di trovate ».

Superamento della pittura « con una aeropittura più vissuta e una plastica polimaterica-tattile ».

Superamento della terra « con l'intuizione dei

mezzi escogitati per realizzare il viaggio nella Luna ».

Superamento della morte « con una metallizzazione del corpo umano e la captazione dello spirito vitale come forza di macchina ».

Superamento della guerra e della rivoluzione « con una guerra e una rivoluzione artistico-letterarie decennali o ventennali tascabili a guisa di indispensabile rivoltelle ».

Superamento della chimica « con una chimica alimentare perfezionata di vitamine e calorie gratuite per tutti ».

Possediamo oramai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande. Aspettando l'invenzione del teletattilismo, del teleprofumo e del telesapore, noi futuristi perfezioniamo la radiofonia destinata a centuplicare il genio creatore della razza italiana, abolire l'antico strazio nostalgico delle lontananze e imporre dovunque le parole in libertà come suo logico e naturale modo di esprimersi.

LA RADIA, nome che noi futuristi diamo alle grandi manifestazioni della radio È ANCORA OGGI: a) realista, b) chiusa in una scena, c) istupidita da musica che invece di svilupparsi in originalità e varietà ha raggiunto una ributtante monotonia negra o languida, d) una troppo timida imitazione, negli scrittori d'avanguardia, del teatro sintetico futurista e delle parole in libertà.

Alfredo Goldsmith, della città della Radio di New-York ha detto: « Marinetti ha immaginato il teatro elettrico. Diversissimi nella concezione, i due teatri hanno un punto di contatto nel fatto che per la loro realizzazione non possono prescindere da un'opera di integrazione da parte degli spettatori uno sforzo di intelligenza, il teatro elettrico richiederà uno sforzo di fantasia, negli autori prima, poi negli attori, poi negli spettatori ».

Anche i teorici e gli autori francesi, belgi, tedeschi di radiodrammi avanguardisti (Paul Reboux, Theo Freischinann, Jacques Rece, Alex Surchaap, Tristan Bernard, F. W. Bischoff, Victor Heinz Fuchs, Friedrich, Woif, Mendelssohn ecc. elogiano e imitano il teatro sintetico futurista e le parole in libertà quasi tutti però sempre ossessionati da un realismo pur anche veloce da sorpassare.

LA RADIA NON DEVE ESSERE:

1) teatro, perchè la radio ha ucciso il teatro già sconfitto dal cinema sonoro;

2) cinematografo, perchè il cinematografo è agonizzante; a) di sentimentalismo rancido di soggetti; b) di realismo che avvolge anche alcune sintesi simultanee, c) di infinite complicazioni tecniche, d) di fatale collaborazionismo banalizzatore, e) di luminosità riflessa inferiore alla luminosità autoemessa della radio-telesiva;

3) libro, perchè il libro, che ha la colpa di aver resa miope l'umanità, implica qualcosa di pesante, strangolato, soffocato, fossilizzato e congelato (vivranno solo le grandi tavole parolibere luminose, unica poesia che ha bisogno di essere vista).

LA RADIA ABOLISCE:

1) lo spazio o scena necessaria nel teatro, compreso il teatro sintetico futurista (azione svolgentesi su una scena fissa e costante), e nel cinema (azioni svolgentesi su scene rapidissime, variabilissime, simultanee e sempre realiste);

2) il tempo;

3) l'unità d'azione;

4) il personaggio teatrale;

5) il pubblico inteso come massa, giudice autoletto, sistematicamente ostile e servile, sempre misoneista, sempre retrogrado.

LA RADIA SARA':

1) Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica. Qualsiasi tentativo di riallacciare la Radia alla tradizione è grottesco.

2) Un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro, il cinematografo e la narrazione.

3) Immensificazione dello spazio. Non più visibile nè incorniciabile la scena diventa universale e cosmica.

4) Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi, da spiriti viventi o morti drammi di stati d'animo rumoristi senza parole.

5) Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse dalla materia. Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani saremo sedotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore.

6) Puro organismo di sensazioni radiofoniche.

7) Un'arte senza tempo ne spazio, senza ieri e senza domani. La possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore, il giorno e la notte. La captazione e l'amplificazione con le valvole termojoniche della luce e delle voci del passato distruggeranno il tempo.

8) Sintesi di infinite azioni simultanee.

9) Arte umana universale e cosmica come voce, con una vera psicologia-spiritualità dei rumori, delle voci e del silenzio.

10) Vita caratteristica di ogni rumore e infinita varietà di concreto-astratto e fatto-segnato mediante un popolo di rumori.

11) Lotte di rumori e di lontananze diverse, cioè il dramma spaziale aggiunto al dramma temporale.

12) Parole in libertà. La parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica e del gesto.

Occorre la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza, quindi parola essenziale e totalitaria, ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmosfera. Le parole in libertà, figlie dell'estetica della macchina, contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi (realisti e astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede. Se non vuole ricorrere alle parole in libertà il radiasta deve esprimersi in quello stile parolibero (derivato dalle nostre parole in libertà) che già circola nei romanzi avanguardisti e nei giornali; quello stile parolibero tipicamente veloce, scattante, sintetico, simultaneo.

13) Parola isolata, ripetizioni di verbi all'infinito.

14) Arte essenziale.

15) Musica gastronomica, amorosa, ginnastica, ecc.

16) Utilizzazione dei rumori, dei suoni, degli accordi armonie simultaneità musicali o rumoristi, dei silenzi, tutti con le loro gradazioni di durezza, di crescendo e di diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere, delimitare e colorare l'infinito buio della radia dando cubicità, rotondità, sferica, in fondo geometrica.

17) Utilizzazione delle interferenze tra stazioni e del sorgere e della evanescenza dei suoni.

18) Delimitazione e costruzione geometrica del silenzio.

19) Utilizzazione delle diverse risuonanze di una voce o di un suono per dare il senso dell'ampiezza del locale dove la voce viene espressa.

Caratterizzazione dell'atmosfera silenziosa o semisilenziosa che avvolge e colora una data voce, suono, rumore.

20) Eliminazione del concetto o prestigio di pubblico che ha sempre, anche per il libro, esercitato un'influenza deformante e peggiorante.

F. T. MARINETTI
PINO MASNATA

SINTESI RADIOFONICHE di F. T. Marinetti

1.

Un paesaggio udito

Il fischio del merlo invidioso del crepitio del fuoco finì per spegnere il pettegolezzo dell'acqua

- 10 secondi di sciacquo
- 1 secondo di crepitio
- 8 secondi di sciacquo
- 1 » » crepitio
- 5 secondi di sciacquo
- 1 » » crepitio
- 19 secondi di sciacquo
- 1 » » crepitio
- 25 secondi di sciacquo
- 1 » » crepitio
- 35 secondi di sciacquo
- 6 » » fischio di merlo

2.

Dramma di distanze

- 11 secondi una marcia militare in Roma
- 11 secondi un tango danzato a Santos
- 11 secondi di musica giapponese religiosa suonata a Tokio
- 11 secondi di ballo campestre vivace nella campagna di Varese
- 11 secondi una partita di pugilato a New York
- 11 secondi di rumorismo stradale in Milano
- 11 secondi di romanza napoletana cantata nell'albergo Capo Cabana di Rio de Janeiro

3.

I silenzi parlano fra di loro

- 15 secondi di silenzio puro
- Do re mi di flauto
- 8 secondi di silenzio puro
- do re mi di flauto
- 29 secondi di silenzio puro
- sol di pianoforte
- Do di tromba
- 40 secondi di silenzio puro
- Do di tromba
- 10 secondi di silenzio puro
- Do di tromba
- ne ne ne di pupo
- 40 secondi di silenzio puro
- ne ne ne di pupo
- 11 secondi di silenzio puro
- 1 minuto di rrrrr di motore
- 11 secondi di silenzio puro
- oooo stupito di bambina undicenne

4.

Battaglia di ritmi

Una lentezza prudente e paziente espressa con un tac tac tac di goccia d'acqua prima tagliata poi uccisa da

Una elasticità volante e arpeggiante di note sul pianoforte prima tagliata poi uccisa da

Una scampanellata di campanello elettrico prima tagliata e poi uccisa da

Un silenzio di tre minuti tagliato prima e poi ucciso da

Un affanno di chiave in serratura ta trum ta trac seguito da

Un silenzio di un minuto

5.

La costruzione di un silenzio

1° Costruire un muro di sinistra con un rullo di tamburo (mezzo minuto)

2° Costruire un muro di destra con un trombettio — vocio — stridio automobilistico tramviario di capitale (mezzo minuto)

3° Costruire un pavimento con un borbottio d'acqua in tubi (mezzo minuto)

4° Costruire un soffitto terrazza con cip cip srsrrip di passeri e rondini (20 secondi)



SINTESI RADIOFONICHE di Pino Masnata

1.

Il Bambino

(Si ode un lamentoso lungo pianto di un bambino)

PRIMA VOCE MASCHILE

Capostazione cretino! Perché non mi apre il disco?

—(con soddisfazione)

Ah! Ecco! Disco aperto

(Fine del pianto del bambino. Rumore di treno che si mette in moto)

Il disco! Il disco cammina!

(Il rumore di treno si muta in rumore di disco grammfonico che si mette in moto. Canzonetta di varietà. Voce di donna. Il disco ad un certo punto rallenta per mancanza di corda.)

La voce sembra un muggito. La voce tace.

Scampanare di mucche muggenti in atmosfera d'alta montagna).

2.

Fox - trot

(Si ode una musica di fox trot suonata da un ottimo Jazz-band; così fino quasi alla fine della radia)

LUI

Permette un ballo, signora?

LEI

Grazie.

(pausa)

LUI

Capelli biondi, questo è rumore di treno in marcia.

LEI

Andiamo verso il sole che tramonta.

LUI

Non è il sole. E' la cupola d'oro della cattedrale della città meta del mio sogno. *(pausa)*
Eccoci, occhi azzurri.

Questo è rumore di martelli di officina.

LEI

Cos'è?

LUI

La mia anima. Fabbrica pensieri, sogni, piaceri, dispiaceri, scienza, arte, poesia, industria nazionale.

LEI

Ne sono padrona.

Lavora per me.

LUI

Obbedisco *(pausa)*

Forse obbedisco *(pausa)*

Forse non obbedisco *(pausa)*

Non obbedisco. No. No. No.

Volevi diventare troppo.

LEI

(Grida) Ah! Mi uccidi?

LUI

Sì, ti ucciderò... ti uccido... *(pausa)*

Viso pallido, questa è musica di marcia funebre. La suonano dei negri. Nero. Son tinti a lutto. Stop.

(Cessa la musica di fox-trot)

Grazie del ballo signora.

LEI

Prego, siete un ottimo ballerino.

3.

Rosa rossa

—*(All'aperto. Suono di campane a festa vicine e lontane. Dopo alcuni secondi si ode un suono di campane a martello tra le mille campane a festa).*

LA VOCE MASCHILE

(Irritata, profonda)

Domenico! Domenico!

Dì a Maria di non cogliere le rose rosse del giardino! *(pausa)*

Ragazzaccia!

(L'atmosfera di prima si muta in un'atmosfera di teatro pieno applaudente come spesso alla fine di un atto)

4.

L'aviatrice Gaby Angelini

(Atmosfera di sala da ballo, voci, orchestra jazz)

PRIMA VOCE FEMMINILE

Le ragazze di quest'anno!...

SECONDA VOCE FEMMINILE

E' una vergogna!

PRIMA VOCE FEMMINILE

Ai nostri tempi!...

(Evanescenza della musica da ballo. Rumore di aeroplano)

PRIMA VOCE FEMMINILE

Come erano belli, ieri sera alla festa, gli ufficiali di Cavalleria venuti qui per il campo!...

SECONDA VOCE FEMMINILE

Che coraggio andare a cavallo!

PRIMA VOCE FEMMINILE

Ascolta questo gatto che fa le fura.
Che rumore fa...

SECONDA VOCE FEMMINILE

rrrrrrrrrr... come ronfa il mio gattino...

TERZA VOCE FEMMINILE

Com'è bello volare. Cielo. Azzurro. Italia. Mare e cielo. Sul mondo. Aeroplano portami sopra le nubi. Azzurro. Eternità.

(Il rumore di aeroplano cessa. Pausa. Tonfo. Silenzio. Atmosfera interna di chiesa non vuota).

6.

Uno schiaffo

UNA VOCE MASCHILE

Sei proprio bella.

UNA VOCE FEMMINILE

Basta!

LA VOCE MASCHILE

Bellissima.

(Si ode per alcuni secondi, trasformata in vibrazione sonora, la vibrazione forza che guida molti animali maschi e ritrovare la femmina invisibile e lontana. Ciò non può essere realizzato oggi 1935 perchè occorre una sensibilità che ancora non è, ma che sarà, in noi).

LA VOCE FEMMINILE

Non mi guardare così.

LA VOCE MASCHILE

Un bacio un bacio bacio bacio bacio...

(Rumore di tempesta + la vibrazione — forza

suddetta sempre più forte; infine uno schiaffo e silenzio di cielo sereno dopo la tempesta).

7.

Ricerca sentimentale

PRIMA VOCE MASCHILE

Onda duecento più sei sette tre.

(Musica di un organo in chiesa. Coro)

Ancora ancora cercare cercare.

Con questo apparecchio riesco a captare le vibrazioni sentimentali di tutti gli esseri della terra.

Onda trecento più quattro cinque sei.

(Rumore di caffè concerto. Una canzonetta canta una patetica canzone. Applausi e fischi).

No. No. Non è qui...

PRIMA VOCE FEMMINILE

Io sono una grande poetessa. Ascoltate questa mia nuova ode.

Il dolore il cuore mi preme

e, sola, mi resta la spe...

(Silenzio improvviso).

PRIMA VOCE MASCHILE

Orrore. Scherzi cretini. Bisogna andare da lei.

Onda quattrocentoventi più tre tre sei.

SECONDA VOCE FEMMINILE

Tu bambino. Io bambina.

Emilio, amore 1910-1915.

(Rumore di mitragliatrici).

8.

Beethoven

ORCHESTRA

(Chiaro di luna di Beethoven gno alla fine)

PRIMA VOCE MASCHILE

Questa musica è trasmessa direttamente dalla luna.

Tutto il paesaggio terrestre: alberi, colline, fiumi, riflessi formano orchestra.

Voi la sentite perchè noi la riprendiamo direttamente con una nuova valvola termoionica inventata da un genio italiano di cui non occorre ripetere il nome.

Beethoven non ha quindi creato questa musica, la ha trascritta ricevendola con le valvole termoioniche naturali che il suo cervello certamente possedeva.

Per evitare poi che il mondo disturbasse que-

ste sue ascoltazioni cosmiche si è ridotto sordo.
Egli è morto così felice.

9.

Il fischio

PRIMA VOCE MASCHILE

Africa. Costa sul mediterraneo. Palme. Boschi. Boschi. Flora straboccante.
Fauna brulicante.

SECONDA VOCE MASCHILE

Splendori. Fiumi perenni. Boschi. Creazione immortale. Capolavoro. Dio.

(Si ode un fischio lunghissimo).

PRIMA VOCE MASCHILE

Il solito criticone. Come fischia!

SECONDA VOCE MASCHILE

Potrà morire di rabbia... Chi crea ha sempre ragione e chi critica ha sempre torto.

(Alcuni secondi di solo fischio).

PRIMA VOCE MASCHILE

Il critico s'è distrutto. E' diventato vento

E' il vento! Un terribile vento!
Le piante si piegano spezzano denudano.

SECONDA VOCE MASCHILE

Ischeletrite avvizziscono e muoiono.
Anche i sassi rotolano, si urtano, rompono stritolano, polverizzano.

Diventano sabbia, mari di sabbia.

(Alcuni secondi di solo fischio).

PRIMA VOCE MASCHILE

Metti bene sul 562. Così.

(Cessa il fischio e compare una canzone napoletana a tarantella cantata con brio da una donna).

SECONDA VOCE MASCHILE

Ah! Ecco! Non era il vento!

Era una stazione radio non sintonizzata bene. Se te ne accorgevi prima non succedeva questo disastro geografico e non si creava il Sahara.

F. T. MARINETTI

Sansepolcrista - Accademico d'Italia

Non più critiche ma Misurazioni

La critica nelle sue forme attuali usate dal giornale quotidiano non risponde alle esigenze dello spirito moderno innamorato di esattezza velocità e simultaneità.

Occorre o sopprimerla o modificarla integralmente. Perciò continuando lo sforzo di precisione iniziato dal manifesto futurista *Pesi misure e prezzi del genio artistico* di Settimelli io trasformo la critica in misurazione sintetica con rubriche separate.

Ecco i vantaggi della Misurazione:

1) Ottenere la massima sintesi eliminando ogni ripetizione ogni divagazione ogni sproloquio ogni fraseologia decorativa. Ogni invidioso rancore personale.

2) Raggiungere la massima sincerità. Automaticamente chi misura essendo costretto a dichiarare brevemente il valore di ogni parte si esprime con sincerità assoluta, e sinceramente concorre alla sincerità del giudizio totale.

3) Offrire una sintesi chiara al lettore che può leggendo una misurazione distinguere i diversi e spesso contrastanti valori dell'opera misurata.

4) Fare separatamente giustizia all'autore, alle sue intenzioni, all'esito dei suoi sforzi artistici, agli attori, allo scenografo e al pubblico, mediante le diverse riassuntive e brevissime rubriche divise della Misurazione. Il Misuratore può esaltare il valore sociale letterario passato o presente d'un autore pur condannando il suo ultimo lavoro.

Il Misuratore può condannare l'esecuzione d'un lavoro teatrale pur esaltando il lavoro stesso. Il Misuratore può constatare l'entusiasmo del pubblico pur condannando il lavoro che suscitò quell'entusiasmo.

Senza queste chiusure stagne tra autore concezione trama trovate esecuzione scenografia pubblico la critica attuale fa spesso una mi-

scela più o meno colorata di valutazioni imprecise che traggono in inganno l'intelligenza del lettore.

5) Informare rapidamente il lettore dinamico e spesso distratto. Questi con una occhiata fulminea alla misurazione può rendersi conto del nuovo lavoro teatrale rappresentato.

6) Sopravalutare l'originalità creativa in arte con la importantissima rubrica delle *trovate*. L'esistenza o l'assenza di trovate sono in certo modo il polso rivelatore dell'opera d'arte.

Naturalmente per fare una buona misurazione occorre un cervello non comune.

Ecco alcuni esempi:



«L'AMICA DELLE MOGLI» Commedia in 3 atti di L. Pirandello

MISURAZIONE

AUTORE: Fra i celebri commediografi contemporanei d'Italia e del mondo, Luigi Pirandello è il più imitato e il più alto, il più profondo e il più futurista. Dopo molti romanzi e innumerevoli novelle Luigi Pirandello raggiunse nel teatro la sua massima potenza.

Potenza filosofica che penetra sviscera e crea i problemi più astrusi dello spirito e i tormenti più dolorosi della carne.

Potenza dialettica che vivifica fino allo spasimo questi problemi che precisa colla sua luce accecante tutte le ramificazioni come fa il sole africano nelle oasi dopo le piogge.

Potenza tipicamente futurista di sintetizzare tutti i problemi spirituali i più foschi e i meno seducenti per piantarli spavalamente sul palcoscenico dove il pubblico passatista vorrebbe si eternasse il cretinissimo triangolo dell'adulterio elegante.

Potenza di prestigio ingegnosa e stregoneria scenica che tiene questi problemi ritti in

piedi come esseri vivi e palpitanti e li impone all'anima smarrita e terrorizzata del pubblico.

Potenza tipicamente futurista di simultaneità che fa straripare il dramma fuori dal palcoscenico senza limiti di tempo e di spazio.

E' assurdo discutere — come tentano molti passatisti — sui caratteri più o meno italiani o nordici del genio di Luigi Pirandello.

L'italianità è vasta come il mondo e contiene Dante, Michelangelo, Rossini, Verdi, Bellini, D'Annunzio, Boccioni, Pirandello e il sotto-scritto.

Questi grandi italianissimi hanno influenzato e influenzano artisticamente il sud e il nord della sempre più italianizzabile terra.

CONCEZIONE: L'autore ha voluto ed è riuscito a creare un potente e travolgente dramma di carne viva lacerata e lacerante sulla fatalità che accompagna alcune donne elette armate di qualità spirituali e di fascino irresistibili che dominano seducono e insieme intimoriscono.

Gli uomini normali se ne innamorano ma non osano avventurarsi nell'alto pericoloso dove che essi impongono e finiscono in un banale matrimonio di minor sforzo con una delle tante donne atone e incolori.

TRAMA: Marta Tolosani è una donna che Venzi Berri Mordini hanno sognato ma non sposato. Marta è divenuta la guida e la consigliera delle loro giovani spose, incapaci di costruire la loro vita coniugale.

I mariti vivono nell'atmosfera di Marta sempre più coscienti dell'errore commesso nel non sposarla.

Nel primo atto Marta ha preparato la bellissima casa che deve ricevere i giovani sposi Viani. Venzi da tempo sposato e testimone della bontà intelligente di Marta, innamorato di lei, soffre dell'attenzione affettuosa che Marta prodiga ai Viani.

Questi arrivano ma Elena Viani è ammalata; senza salutare i numerosi invitati fugge in camera raggiunta da Marta che subito ne conquista la fiducia.

Nel secondo atto Elena aggravata si sente vicina a morire. Marta la circonda di cure sempre più intelligenti. Venzi diventa la preda di questa ossessione: Elena morrà e Viani sposerà Marta Tolosani. In un drammatico colloquio Venzi comunica all'ammalata questa tormentosa certezza che lo lacererà.

Elena ne rimane colpita mortalmente. Ven-

zi sempre più folle rinfaccia a Marta la sua bontà chiamandola calcolo e a Viani dice che la presenza di Marta uccide sua moglie di gelosia non confessata.

Nel terzo atto Elena muore. Nella camera attigua buia e deserta Venzi uccide con un colpo di rivoltella Viani e ne simula il suicidio. Egli ha impedito così che Marta Tolosani segretamente innamorata di Viani lo sposi.

TROVATE: L'arrivo di Elena alla fine del 1. atto. La domanda di matrimonio per telefono del 2. atto.

ESECUZIONE: La parte di Venzi ricca di possibilità ha permesso a Lamberto Picasso di manifestarsi ieri sera grandissimo.

La parte di Marta Tolosani molto limitata non ha permesso a Marta Abba di manifestarsi grandissima come nel dramma «Come prima meglio di prima». Marta Abba fu ieri sera perfetta, Paola Verdiuni e Carnabuci recitarono bene.

SCENOGRAFIA E LUCI: Degne del loro autore il forte e originale architetto scenografo futurista Virgilio Marchi.

PUBBLICO: Il pubblico chiamò con applausi entusiasti quattro volte autore e interpreti alla fine del 1. atto, sei volte alla fine del 2. atto e quattro volte alla fine del 3. atto.

A metà 2. atto un grande applauso a Lamberto Picasso.

Il trionfo di Pirandello si ripeterà certamente per molte sere.

F. T. MARINETTI

« L' O S T A G G I O » dramma in 3 atti di Paul Claudel

Misurazione

AUTORE: Paul Claudel cinquantaduenne ambasciatore a Tokio è il maggiore ingegno lirico della Francia contemporanea.

Fu rivelato da Remy de Gourmont, venti anni fa. È l'autore celebre dei drammi «Tèle d'or», «Echange», «Partage de midi», e del volume di liriche: «Connaissance de l'Est».

Questo grande scrittore cattolico è dotato d'una immensa fantasia metaforica e d'una potenza d'espressione originalissima.

Gli ampi ritmi biblici delle sue liriche contengono spesso una modernità quasi futurista.

CONCEZIONE: Paul Claudel ha voluto scrivere un palpitante e intenso dramma religioso politico sulla tragica lotta di una anima cristiana appassionatamente devota alle tradizioni ai dogmi e alle leggi divine, contro il suo Dio che esige la distruzione stessa della fede per i suoi fini misteriosi.

TRAMA: Giorgio di Coufontaine rapisce Papa Pio VII alle carceri di Napoleone (allora a Mosca) e lo nasconde nel castello della cugina Sygne di Coufontaine. Unici superstiti della loro famiglia, feroci custodi della casta, stringono giuramento di fedeltà, per continuare il loro nome e la loro devozione al delfino che vogliono rimettere sul trono di Francia.

Giorgio di Coufontaine ha rapito il Papa per costringere Dio a pronunziarsi decisamente in favore del Re, attraverso il suo ministro che prima incoronò a Parigi Napoleone e poi lo scomunicò. Il Papa non si pronuncia. Ognisanti Turelure figlio di una serva dei Coufontaine salito colla rivoluzione al grado di prefetto della Marna, ha progettato di sposare Sygne, minacciando in caso di rifiuto di impadronirsi del Papa e di Giorgio. L'abate

Badilon esaspera nella coscienza cattolica di Sygne il tremendo dilemma.

Sygne salva il Papa sposando con ribrezzo Turelure. Questi inoltre fa costringere da Sygne Giorgio di Coufontaine divenuto ambasciatore del Re a firmare la rinuncia ai suoi titoli e alle sue terre in favore di suo figlio, offrendogli in cambio la resa di Parigi ai piedi del Re che così egli plebeo rimette sul trono.

Giorgio di Coufontaine, firma e poi spara su Turelure. Ma Sygne, ansiosa di morire riceve lei il colpo mortale. Turelure uccide Giorgio di Coufontaine. Sygne muore mentre il Re acclamato consacra Turelure suo suddito altissimo.

ESECUZIONE: Maria Letizia Gelli ha interpretato con mirabile intensità la figura di Sygne di Coufontaine.

Eccellente Carlo Duse. Buoni Zambuto e Bellini.

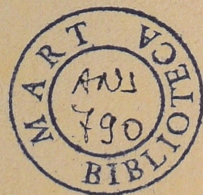
SCENOGRAFIA E LUCI: Mediocri.

PUBBLICO: Il pubblico applaude calorosamente i tre atti.

F. T. MARINETTI

Fot. Marinetti 97

*Finito di stampare in Pozzuoli con
tipi dell' Industria Grafica Puteolana
D. Conte - il 25 giugno 1941 XIX*



1433

In questa raccolta del

TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

a cura di GIUSEPPE LUONGO

SOTTO GLI AUSPICI DEL SINDACATO NAZIONALE FASCISTA AUTORI E SCRITTORI

saranno stampate le migliori e più fresche produzioni teatrali del Tempo Nostro.

Pubblicheremo rigorosamente a turno una Commedia per ciascun autore.

Questa nostra iniziativa tende a diffondere in Patria e all'estero le nuove correnti spirituali e sociali del Teatro Italiano scaturite dalla Rivoluzione delle Camicie Nere e insieme ad assicurare un importante patrimonio nazionale.

La raccolta costituirà la Biblioteca Ufficiale del Teatro Contemporaneo e gioverà moltissimo alle Compagnie e alle Filodrammatiche — che esplicano la loro notevole attività tra il popolo — per l'aggiornamento del repertorio.

Ci ripromettiamo di pubblicare per prima (non escludendo altri autori) i lavori dei seguenti Autori drammatici:

ACHILLE, ADAMI, ALESSI, ALVARO, ANGELI, ANTONELLI, ANTON, ARMÒ, ASCHIERI
BALLA, BENEDETTA, BERRINI, BERTUETTI, BETTI, BOLLA, BONELLI, BONTEMPELLI,
BUZZI, CALDERON, CANGIULLO, CANTINI, CATALDO, CAVACCHIOLI, CENZA-
TO, CERATI, CHIARELLI, CHITI, COLANTUONI, CORRA, D'ALOISIO, DAQUAN-
NO, DE ANGELIS, DE FLAVIIS, DE MARIA, DEPERO, DESSY, DE STE-
FANI, DOLCE, DONINI, DONAUDY, FARINACCI, FEDERICI, FOLGORE,
FORZANO, FRACCAROLI, GALLIAN, GIANNINI, GINNA, GHERARDI,
GIORGIERI-CONTRI, GOTTA, GOVONI, JANNELLI, LANDI, LUDO-
VICI, LUONGO, MANZARI, MARINETTI, MASNATA, MASSA,
MAZZOLOTTI, NANETTI, OJETTI, PASTONCHI, C. PAVOLINI,
POSSENTI, PUGLIESE, RAGUSA, RÉPACI, RICCORA, RO-
GNONI, ROMA, ROMUALDI, ROSSATO, ROSSO DI
S. SECONDO, RUGGI, SALSA, SETTIMELLI, SIMONI,
SOGGETTI, STACCHINI, TIERI, TRIMARCO,
VALORI, VANNI, VARALDO, VASARI,
VENEZIANI, VIOLA, ZORZI,
ECC.

◆

Sono già comparsi nella raccolta del

TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

a cura di GIUSEPPE LUONGO

i seguenti lavori teatrali:

Corrado Govoni

IL PANE DEGLI ANGELI - 5 atti e 1 prologo . . L. 5

Lorenzo Ruggi

OCCHIO DI POLLO - Tragicommedia in 4 atti . L. 5

F. T. Marinetti

Sansepolcrista - Accademico d'Italia

IL TEATRO FUTURISTA L. 10

IN CORSO DI PUBBLICAZIONE:

Luigi Bonelli

LA BARCA DEI COMICI L. 5